Aus dem Kunsthistorischen Institut der
Universität Breslau

DER
BRESLAUER BARBARA-ALTAR

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei im 15. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Breslau

Vorgelegt von
HANS SALOMON

Promotion: 20. Dezember 1925. Breslau.

COPYRIGHT BY „OSTEN"-VERLAG, BRESLAU.
ALLE RECHTE, BESONDERS DAS DER ÜBERSETZUNG
VORBEHALTEN.

EINLEITUNG.

Das Breslauer Museum für Kunstgewerbe und Altertümer hat das Glück, seit dem Jahre 1903 im vollständigen Besitz eines umfangreichen Altarwerkes zu sein, welchem nach Qualität und Eigenart seiner künstlerischen Ausdrucksweise wohl eine in vielem Betracht ausgezeichnete Stellung innerhalb der altdeutschen Malerei zuzuerkennen ist. Nicht allein der subjektiv genießende Publikumsgeschmack wird diesem Werke stets seine Bedeutung sichern, zugleich, seitdem und je mehr man das vielfach verzweigte Gebiet der altdeutschen Malerei wissenschaftlich abzuschreiten sich bemüht, muß es als ein Schulbeispiel für die besondere Problematik dieses relativ jungen Arbeitsgebietes angesehen werden.

Der Altar, der außer der Jahreszahl 1447 jeglichen Hinweis auf seinen Schöpfer verschweigt, überrascht durch sein isoliertes und beispielloses Auftreten im Bereich der schlesischen Lokalschule des 15. Jahrhunderts. Von zeitgenössischen Urkunden, welche Näheres über den kostbaren Befund aussagen könnten, hat sich nichts erhalten, was um so erstaunlicher ist, da das Bildwerk als ehemaliger Hauptaltar der Breslauer Barbara-Kirche schon zu seiner Zeit berechtigtes Aufsehen erregt haben muß. Erste Erwähnung verdanken wir den sog. Jauerschen Manuskripten, einer Breslauer Handschrift aus dem 17. Jahrh. [1]) Es heißt dort: „ . . . der Heil. Barbara zu Ehren stehet umb das Altar herum (welches viel alte schöne Gemählde hat, und nach damahliger Zeiten Lauff recht künstlich verfertiget ist) folgendes Gebet . . .“ [2]) Leider galt der Name des Meisters dem Chronisten, welcher das Zitat einer lateinischen Inschriftsformel für dringlicher hielt als die nähere Würdigung seines bildnerischen Schmuckes, gering genug, ihn nicht zu erwähnen, wenn er nicht damals überhaupt schon in Vergessenheit geraten war. Wir werden also, falls uns kein Zufall einmal zu Hilfe kommt, auf die namentliche Bekanntschaft mit unserem Meister verzichten müssen.

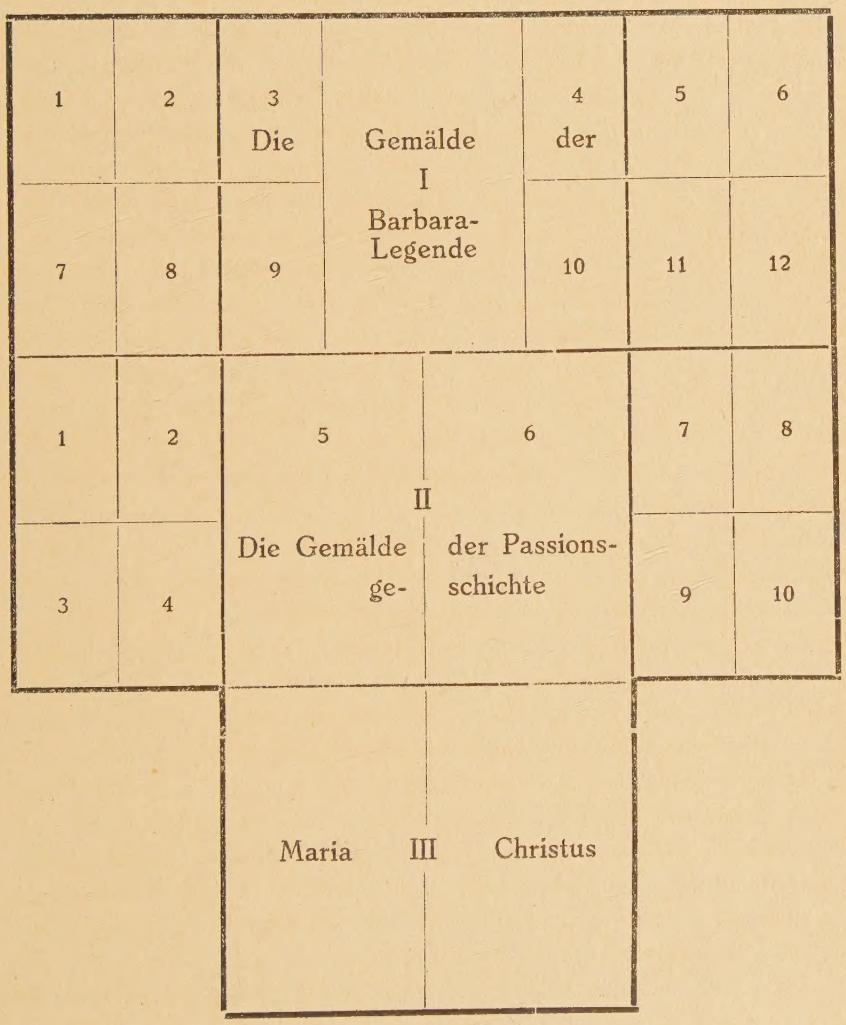
Wie ist es nun um die Möglichkeiten stilistischer Einordnung bestellt? Die kunstwissenschaftliche Recherche wird sich hier wie überall an die Heranführung spezifischer Stammeseigentümlichkeiten einzelner Lokalschulen zu halten haben. Aber gerade diese Feststellung und Festlegung eigentümlicher Maldialekte, die Frage nach den Grenzen zwischen Zeitstil, Lokal- und Persönlichkeitsstil in jener Zeit konnte sich nach Maßgabe der bisherigen Untersuchungen kaum über die Fixierung allgemeiner Grundbegriffe und vereinzelter Spezialergebnisse erheben. Auch das erste umfassende Werk, welches mit den Mitteln der modernen Kunstforschung an diese Probleme heranzugehen versuchte, das Werk Curt Glasers über die altdeutsche Tafelmalerei, [3]) legte zunächst nur die großen orientierenden Linien, das geistige Koordinatensystem, fest. Den Anspruch auf eine „handbuchartige Vollständigkeit im einzelnen" [4]), auf eine über das Elementare hinausgehende Bewältigung des immer reicher und differenzierter werdenden Materials konnte und wollte indessen Glaser nicht für sich erheben, und so will es fast scheinen, als hieße es dem natürlichen Organismus einer gelebten Epoche Zwang antun, wollte man ein so fest gewachsenes und verschlungenes Gebilde wie dieses, welches wir unter dem Begriff der „Altdeutschen Tafelmalerei" zusammenzuhalten pflegen, mit den Mitteln allzu doktrinär gefaßter Methodik analysieren.

Damit sei keineswegs einer antigeschichtlichen Geschichtsauffassung das Wort geredet. Nur wer Achtung vor dem lebendigen Geist der Geschichte empfindet, vermag ihrer strukturellen Entwicklung gerecht zu werden. Aber bei einer Betrachtungsweise wie der vorliegenden dürfte wohl die — von Otto Fischer bereits ventilierte —[5]) Frage aufgeworfen werden, ob und inwieweit der Begriff der Lokalschule nicht nur ein Hilfsbegriff historischer Forschung sei, den eine vorschreitende stilgeschichtliche Erkenntnis beiseite zu werfen habe. Es ist nur eine Frage, aber diese Frage ist schon mehr als ein bloßer Hinweis, nämlich die Aufforderung zu stilkritischem Maßhalten. Ihre Beantwortung allerdings muß einem besonderen Buche vorbehalten bleiben.

Nach alledem kann es nicht das Ziel nachstehender Unter-

suchung sein, Endgültiges über die stilistische Einordnung des anonymen Breslauer Meisters aussagen zu wollen. Aber mit den uns zur Verfügung gestellten Mitteln die Probleme aufzuwerfen, welche einer stilkritischen Untersuchung zu Grunde zu legen sind, erscheint uns eine Aufgabe, die wir uns nicht ohne eine bescheidene Aussicht auf Klärung gestellt haben.

BILDSKIZZE.



ERSTER TEL.

I. BEFUND.

Der ehemalige Hauptaltar der Breslauer Barbara-Kirche wurde im Jahre 1903 vom Kunstgewerbemuseum angekauft, nachdem man bereits 1895 vier Flügel, 1879 die Mitteltafel dem Museum leihweise überlassen hatte. Gemäß seiner ursprünglichen Bestimmung ist er den drei Patronen der Barbara-Kirche gewidmet: [6]) Barbara, Felix und Adauctus. Diese, auf der Mitteltafel in monumentaler Haltung dargestellt, bilden den beruhigten Kern innerhalb der erregten Malereien. An dem Mittelblatt ist auf jeder Seite ein bewegliches Flügelpaar befestigt. Bei geöffneten Innenflügeln läßt sich die Legende der Heil. Barbara in zwölf Bildern ablesen, von denen vier noch auf die Mitteltafel, die drei Schutzheiligen flankierend, verteilt sind. Wurden — in der Karwoche — die inneren Flügel geschlossen, so ergaben ihre Rückseiten und die nun dem Betrachter geöffneten Schauseiten des zweiten — äußeren — Flügelpaares eine Darstellung der Passionsgeschichte in zehn Stationen. Anläßlich der Marienfeste zeigte der Altar die auf den Außenflügeln lebensgroß gemalten Gestalten der thronenden Maria und des segnenden Christus. (Siehe Bildskizze.)

Der seiner Predella beraubte Altar zeigt folgende Maße: Höhe 200 cm, Gesamtbreite bei geöffneten Flügeln 500 cm, wovon je 125 cm auf die Flügel, 250 cm auf die feste Tafel entfallen. Diese beträchtlichen Dimensionen werden durch eine harmonische Flächenaufgliederung so bewältigt, daß sich jeder Seitenflügel in vier, durch Goldleisten (mit Rundstäben) voneinander geschiedene Felder symmetrisch aufteilt. Dadurch wird einmal einem einheitlich bewegten Nebeneinander, einer übersichtlich und zusammenhängend sich abwickelnden Erzählungsweise Raum gegeben. Zugleich lassen sich gewisse Bewegungskontraste und Richtungsanalogien wie überhaupt mannigfaltige Beziehungen

der einzelnen Bildakzente zueinander komponieren. [7]) Und endlich befördert solche Flächenregie eine künstlerische Wirkung, welche die religiös bedeutsamsten Darstellungsmomente: die drei Heiligenbildnisse, Kreuzigung, Kreuzabnahme auch in ihren Größenverhältnissen über die anderen machtvoll dominieren läßt.

Mit der handwerklichen Sorgfalt jener Zeiten hat man sich der Maltechnik bedient. Es handelt sich durchweg um Gummitempera, d. h. um solche Farben, die in der Hauptsache mit Gummilösungen und Eigelb und nur in beschränktem Maße oder gar nicht mit Oel eingerieben sind, ähnlich jener Technik, die wir in dem wohl zu Anfang des 15. Jahrh. entstandenen sog. Straßburger Manuskript, der ältesten deutschen Quelle für die mittelalterliche Maltechnik, aufs eingehendste behandelt finden. [8]) Das Straßburger Manuskript beschreibt, wie die Farben „nach lombardischen Sitten" zu temperieren seien, und zwar mit Hilfe von zwei Arten von Gummiwassern, Eidotter, Honig und Essig, wobei noch ein besonderer Firnisüberstrich vermerkt wird, „das si ir varwe noch ir glantz nüt verlierent". [9]) Ein kompliziertes Verfahren dient zur Herstellung der gewünschten Grundierung. Auf die über die Holztafel geleimte Leinewand wird ein mit Leim angemachtes Kreidefundament gesetzt, „dar uff man silber und golt leit daz es schön und glantz werde". [10]) Für die weitere Vergoldung unentbehrlich ist das traditionelle Aufzeichnen mit der Nadel, wodurch die in den Grund vertieften Konturen überall deutlich unter dem Golde hervortreten, auch das Vertiefen der Ornamente hat, nach alter Weise, noch in diesem Stadium zu geschehen. [11])

Was die Erhaltung der Gemälde anbetrifft, so mußte der Museumskatalog noch im Jahre 1883 vermerken, [12]) daß „leider einzelne Tafeln durch das Schmauchen der Kerzen etwas dunkel geworden seien". Davon ist heute, nach der Restauration Prof. Hausers [13]) im Jahre 1903, wenig mehr zu spüren. Die Innenseite mit der Legende der Hl. Barbara ist fast durchweg gut erhalten, und die geringfügigen Restaurationen fügen sich unauffällig ein. Leider beginnt sich der Goldgrund der Mitteltafel an manchen Stellen schon etwas abzublättern. So ist beispielsweise die Nase der Hl. Barbara arg mitgenommen. Aber das sind nur

sehr vereinzelte Schäden. Der Gesamteindruck ist ein durchaus erfreulicher. Über das bis zur Unkenntlichkeit vorgeschrittene Verblassen der beiden Engelsköpfe auf dem Goldgrund der Mitteltafel äußert sich Prof. Hauser in seinem Briefwechsel mit der Museumsleitung, [14]) welcher zugleich Aufschlüsse über die mittelalterliche Technik gibt. Die ganze Goldfläche sei vergoldet und poliert, alsdann mit einer leichten Lasurschicht überzogen worden und, solange diese noch naß war, die Zeichnung — — wahrscheinlich mittels eines dazu passenden Holzstäbchens — — ausgewischt worden, so daß an diesen Stellen wieder der blanke Goldgrund zum Vorschein kam und die Zeichnung leuchtend wirkte. Durch bloßes öfteres Abwischen und durch Oxydation der Goldfläche sei die Zeichnung im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen. — An einer anderen Stelle des Briefwechsels wird über die zwei vollständig verschieden gearteten Farbstoffe, die zu den blauen Gewändern der Heiligen verwandt wurden, gehandelt. Der mächtige Mantel auf der Mittelgruppe sei früher von einem etwas helleren Blau gewesen, aber nie so wie einige von den blauen Gewändern auf den kleinen Seitenbildern, wo sie hell geblieben seien, während jenes sich verdunkelte. Dies sei eine bei altdeutschen als auch bei altitalienischen Gemälden sehr häufig zu konstatierende Erscheinung. Oft hätten sich blaue Gewänder zu dunklen Flächen ohne jede Spur von Falten gewandelt. So auch hier. —

Während bei den Legendenbildern im allgemeinen der Pinsel des Restaurators kaum oder gar nicht nachzuhelfen hatte, tragen die Gemälde der Passionsgeschichte in kleineren Partien Spuren eingehenderer Überarbeitung. Vor allem der Baumschlag. Während auf der Innenseite noch Blatt für Blatt klar bezeichnet ist, wird hier (Grablegung, Auferstehung, Christus als Gärtner) eine impressionistische, wolkig gelöste Blättermasse aufgetragen, wie sie sonst kaum um diese Zeit vorkommen dürfte. Am deutlichsten tritt dies bei dem Bilde „Christus als Gärtner" in Erscheinung. Die Waldpartien im Mittelgrund sind noch ganz in der Manier der Legendenbilder und der Ölbergszene gehalten: jedes Blatt spricht sich in seiner individuellen Form klar und bestimmt aus. Die beiden Bäume des Hintergrundes dagegen bezeugen eine völlig andere Pinselführung, in-

dem die einzelnen Blätter verwischt und versprengt, flockig aufgelöst und als formenlose Tupfen zu grösseren Massen verschmolzen werden. Bei genauerem Zusehen entdeckt man dann unter dieser modernen Schicht noch die klaren Formen von ehemals. — Kleinere Ausbesserungsarbeiten, wie etwa an den Haaren der Magdalena, fallen weniger ins Gewicht, wie denn im übrigen die sorgsame Hand des Restaurators nur zu rühmen ist.

Endlich sei noch vermerkt, daß in den goldenen Kreiderahmen der Mitteltafel ein Gebet zu Ehren der Hl. Barbara eingeschnitten ist, welches lautet:

> O sanctissima et gloriossima Virgo Sancta Barbara, subveni mihi misero peccatori, sicuti tu ipsa promisisti omniby invocantiby nomen tuum in augustiis et necessitatibus, facta es pia auxiliatrix; Exurge Sancta Virgo Barbara in occursum meum, juva me aquid altissimum Judicem, confundantur omnes Inimici mei, qui detrahunt anima mea, ut auferant eam. O Virgo custodi me.

II. DIE BILDER DER BARBARA-LEGENDE.

a) Zur Ikonographie der Hl. Barbara.

In der Originalhandschrift der legenda aurea des Jacobus a Voragine aus dem 13. Jahrhundert wird man sich vergeblich nach der Legende der Hl. Barbara umsehen, und auch ihr Herausgeber Th. Graesse[15]) bezeichnet sie als einen „von gewissen anderen" gemachten späteren Zusatz zur echten Sammlung des Jacobus. Graesses Ausgabe geht, wie Richard Benz anläßlich der deutschen Edition betont,[16]) auf Drucke des 15. und des 16. Jahrh. zurück, während von Benz zum erstenmal die handschriftliche Überlieferung der Legendensammlung benutzt wurde. Im Original sowie in der Benzschen Ausgabe also, welche sich sehr getreu an das Manuskript gehalten haben will, ist unsere Legende nicht enthalten, was nicht weiter verwunderlich ist, als viele, und darunter nicht die am wenigsten bekannten, erst in späterer Zeit hinzugefügt wurden. So hätten wir es auch hier mit einer späteren Fortsetzung des Legendars zu tun.

Denn wenige Bücher jener Zeiten waren so sehr Volksbuch, wurden so zahlreich übersetzt und umgedichtet wie dieses, und zugleich stieg die Zahl der hier und dort, in Frankreich, in Deutschland, in England angegliederten Legenden um ein Beträchtliches. Graesse hat diesen Appendix dann seiner Ausgabe angegliedert.

Einzeln oder im Verein mit anderen Heiligen — zumeist mit der Mutter Gottes und der Hl. Katharina —, ihr Attribut, den Turm, in der Hand haltend, mitunter, wie auf dem Breslauer Altar, mit einem Märtyrerdiadem geschmückt, begegnet uns die Hl. Barbara auf zahlreichen Bildwerken der christlichen Kunst. Als Patronin der Sterbenden [17]), der Bergleute und Artilleristen gegen Unwetter, Blitz und Feuersgefahr [18]), gehört sie zu den am häufigsten dargestellten Heiligengestalten. Schon Konrad von Dangkrotzheim singt 1435 in seinem heiligen Namenbüchlein:

„Sanct Bärbel, die vermag zu stärken;
Denn wer in ihren Diensten steht,
Nit ohne Sacrament von hinnen geht". [19])

Gehört mithin St. Barbara zu den populärsten Gegenständen religiöser Verehrung, so findet man trotzdem erstaunlich wenige Darstellungen einzelner oder verschiedener Szenen aus ihrem Leben. Im allgemeinen begnügt man sich mit ihrer bloßen Abbildung, wie sie, den Turm in der Hand oder den Kelch mit der Hostie — — als Symbol des Glaubens — — nach Art der Märtyrer, manchmal auch mit Schwert und Palme, in repräsentativer Haltung verharrt. Der Turm hat in der Regel drei Fenster, welche an die Legende erinnern wollen, und wird meistenteils als ein primitives Stück Architektur gegeben, wobei dem Künstler wohl ein Gefängnisturm vorgeschwebt haben mag. Eine Kirche oder einen so differenziert gebildeten Turmbau wie auf unserem Bilde findet man sehr selten. Hier ähnelt der herkömmliche Turm eher einem Kirchenmodell in der Hand einer Stifterin als dem traditionellen Attribut der Heiligen. Es ist der nämliche Bau, nur in den Details etwas abgekürzt, — — es fehlt z. B. der plastische Schmuck — —, wie er auf den beiden ersten Bildern der Legende wiederkehrt: ein Zentralbau wohl, aber ohne greifbare räumliche Vorstellungen konzipiert, mehr als architektonisches Phantasiestück und malerischer Effekt denn auf

seine tektonischen Grundbedingungen hin zu begreifen. Zweifellos aber handelt es sich hier nicht — — wie sonst — — um den Gefängnisturm, von dem es in der Legende heißt:

„ . . . doch weil dieselbe (Barbara) von solcher Schönheit war, liebte sie ihr Vater unendlich und schloß sie, daß sie von keinem Menschen gesehen würde, in einen sehr hohen Turm ein, den er ihr hatte bauen lassen",

sondern um das Badehaus oder dessen phantastische Verquickung mit dem Gefängnisturm. Jedenfalls wird in der Legende von einem Badehaus gesprochen, an welchem Barbara in Abwesenheit ihres Vaters ein drittes Fenster zum Zeichen der heiligen Dreieinigkeit anbringen läßt (Bild 1 und 2), und man darf es vielleicht als eine besondere Nuance des Künstlers auffassen, wenn er das gewöhnliche Motiv des Turmes in eine neue und tiefere Beziehung zum Gegenstande rückte.

Geht man die spärliche Reihe der uns überlieferten Altarwerke und Wandmalereien durch, welche sich mit dem Leben der Hl. Barbara befassen, so steht der Breslauer Altar mit seinen zwölf Bildern an erster Stelle. In schlichter Anschaulichkeit, auch dem Laienpublikum verständlich, schreitet das Schicksal der Heiligen in klarer Folge von Bild zu Bild. Was sogleich auffällt, ist die starke Konzentration auf die Handlung, und die Bindung der einzelnen Handlungsmomente zu einer fließenden Erzählung. Der Künstler wollte seinem Publikum große Taten vor Augen führen und lebendige Menschen in Qualen sterben lassen. Er spitzte die Legende dramatisch zu. Figuren, welche den Impuls der Handlung hätten aufhalten können, eliminierte er, so den Präfekten der Legende und den Kirchenvater Origenes. Dioskuros wird König, Präfekt, Henker in einer Person. So wurde der Stoff vereinfacht, doch zugleich verschärft und dramatisch als Konflikt der beiden Hauptpersonen, Dioskuros und seiner Tochter Barbara formuliert, als Kampf des Heidentums mit dem Christentum, ausgefochten zwischen zwei Menschen gleichen Geblüts. Die ganze Grausamkeit der Christenverfolgung erscheint in einem noch grelleren Lichte, wenn der Vater selbst das Schwert gegen seine Tochter zieht, und sein königliches Gewand hochschürzt, um sie desto besser enthaupten zu können (Bild 11). Bezeichnend auch, wo der Künstler seine Erzählung

beginnen läßt. Die umständliche Vorgeschichte: Barbaras Jugend im Turm, ihre religiösen Reflexionen und das daraus resultierende Schreiben an den Kirchenlehrer Origenes, die von dem Presbyter Valentius überbrachte Antwort, ihre Taufe, die Heiratsanträge, die Überredungsversuche ihres Vaters — an allen diesen, im Kern undramatischen Begebenheiten (welche gleichwohl von anderen Künstlern gestaltet wurden) hat sich das aktive Temperament des Malers nicht entzündet. Er beginnt dort, wo Barbara, von ihren Frauen begleitet, vor dem im Bau befindlichen Badehaus erscheint und dem Architekten befiehlt, ein drittes Fenster anzubringen. Schon das nächste Bild läßt die beiden Anschauungen aufeinanderplatzen: der wuterfüllte Vater will das Schwert gegen seine Tochter ziehen; der Übrigen hat sich eine starke Erregung bemächtigt.

Burger hat dargelegt [20]), wie mit der allgemeinen Wandlung vom Mittelalter zur Renaissance die künstlerische Erkenntnis- und Gestaltungsweise sich nach der dramatischen Seite hin zu entscheiden begann:

„Hatte das Mittelalter den Kosmos zu ergründen versucht, so schuf man sich jetzt aus dem Weltengesetz ein religiöses Drama, in dem der individuelle Wille des Daseins und die in Gott personifizierte Schicksalsmacht gegeneinander wirken. Die großen Erkenntnisprobleme des frühen Mittelalters lösen sich in dem religiösen Mythos auf, in dem nicht die universelle Einheit, sondern die psychologischen Unterscheidungen von Persönlichkeiten im Vordergrund des Interesses stehen . . . An Stelle der repräsentativen Darstellungen treten daher jetzt die dramatischen, an Stelle der göttlichen Ideen das Leiden der Person Christi und die erschütternden Schicksale der Verkünder seiner Lehre". (S. 33 ff.) „Die Kunst wurde zur Helferin, wo es galt, den Menschen zu erobern; die glaubhafte Wirklichkeit der Gestalt der Idee wurde wichtiger als ihr theologisch-spekulativer Gehalt. Hieraus erklärt sich das Verlangen der Kunst nach panoramatischen Wirkungen, sowie auch die Bevorzugung der ergreifenden dramatischen Stoffe, die man teils unter italienischem Einfluß zu gestalten versuchte . . . ."

So trachtet man jetzt, mit dem beginnenden Realismus, danach, den Legendenstoff zu verweltlichen, die stofflichen Spannungen zu verstärken. Verfolger und Verfolgte, Richter und Gerichtete werden, um den Betrachter in Atem zu halten, aufs schärfste konfrontiert. Auf dem Barbara-Altar des Meisters Francke [21]) erscheinen die Verfolger unnatürlich vergrößert. Von den zwölf Bildern des Breslauer Altars beschäftigen sich

allein vier mit den scheußlichen Martern der Heiligen (7, 8, 9, 10). Den edlen Märtyrergestalten werden die rohen, teuflisch verzerrten Physiognomien der Folterknechte gegenübergestellt. Alle nur denkbaren exzessiven Eigenschaften werden diesen brutalen Gesellen beigelegt [22]). Die Freude am Mechanismus des Geschehens beginnt langsam die zarteren Gefühle zu übertönen. Es scheint nun von Wichtigkeit, die verschiedenen Marterwerkzeuge bei Namen zu nennen und ihren Gebrauch recht eindringlich zu illustrieren, und mit besonderer Vorliebe verweilt unser Meister bei den Schilderungen dieser Einzelheiten. Der bildnerischen Beredsamkeit sind weite Grenzen gezogen. Zweifellos hat auch der nun aufkommende Flügelaltar in diesen Tendenzen Wurzeln geschlagen; seine bewegbaren Flügel kamen der bewegteren Erzählungsweise entgegen. Lukas Mosers Tiefenbronner Altar ist das erste bedeutende Beispiel dafür, wie sich die neue malerische Gesprächigkeit über die Flügelflächen ausgebreitet hat. Die Freskomalerei ist und war immer bis zu einem gewissen Grade an die Monumentalität der Wand gebunden, erst der Flügelaltar mit seinen auswechselbaren Flächen eröffnete eine neue Bewegungsmalerei. Auf dem Tiefenbronner Altar noch herrscht ein ungehemmtes Hinwegschreiben über die Fugen. Aber um die Jahrhundertmitte ist man schon gesammelter. Auf dem Breslauer Altar werden die einzelnen Bilder bestimmt voneinander abgesetzt, jedes Bild hält seine besondere Einheit aufrecht und stellt sich damit zugleich wieder in den fortlaufenden Gang der Schilderung ein.

Was diese, die Schilderung, wiederum anbelangt, so wurde ihr vorwiegend dramatischer Charakter bereits betont. Betrachten wir einmal zum Vergleich, wie andere Künstler sich mit demselben Thema auseinandersetzten. Von dem Barbara-Altar Meister Franckes war schon die Rede. Hier überspringt die Darstellung mehr als in Breslau (es sind 8 Bilder). Die Brutalitäten, an denen sich der Breslauer Meister berauschte, treten nicht so hervor, die Marterszenen (zwei an der Zahl) sind mehr angedeutet als im einzelnen ausgeschrieben. Die Reihenfolge der Bilder ist diese:

1. Dioskuros sieht den fertigen Turm mit drei Fenstern und stellt Barbara zur Rede.

2. Dioskuros findet den Turm leer, im Hintergrund die entfliehende Barbara.
3. Barbara wird verfolgt. Die Verfolger übernatürlich vergrößert.
4. Barbara wird wieder in den Turm gesperrt.
5. Sie wird angeklagt und verurteilt.
6. Gemartert und geschnitten.
7. Fackeln werden an ihre Seiten geführt.
8. Enthauptung. (Ohne göttliche Vergeltung.)

Sahen wir bei dem Breslauer Altar Wunder und Wirklichkeit, Geist und Natur sich unvermittelter gegenüberstehen (etwa 4 und 10), so bezeugt der im ersten Viertel des Jahrhunderts entstandene Altar Meister Franckes keinen so entschieden herausgearbeiteten Dualismus. Alles ist sanfter und gemäßigter, das Wunder des Entweichens aus dem Turm wird gegenüber dem Breslauer Altar weniger übernatürlich dargestellt. — Daß man die Legende auch anders erzählen kann, beweisen neun Wandgemälde aus dem ehemaligen Kreuzgange des St. Pauls-Klosters zu Leipzig, die, heute ausgesägt und magaziniert, um 1385 datiert werden konnten. Gurlitt[23]) beschreibt sie wie folgt:

I. Reihe. 1) Das erste Bild zeigt uns einen Turm mit zwei Fenstern, noch im Bau begriffen. Auf einem galgenartigen Krahne wird eben ein Stein aufgezogen. Ein Kaiser klopft dem Werkmann im Schurzfell auf die Schulter, hinter ihm steht ein Knecht mit dem Pferde und zwei Reiter, im Hintergrunde eine Stadt. 2) Dem nunmehr fertigen Turm, einem Kuppelbau in an Renaissance anklingenden Formen, naht, wieder mit zwei Reitern, der Kaiser zu Roß, der hier auf diesen Wandgemälden als Barbaras Vater erscheint; der nach der eigenmächtigen Hinzufügung des dritten Fensters befragte Werkmann liegt vor ihm auf den Knien. 3) Das dritte Bild zeigt die als Dominikanerin gekleidete Barbara im Gespräch mit dem Kaiser, neben diesem steht ein Reitknecht. Im Hintergrund der Turm.

II. Reihe. 1) Der Kaiser und ein Ritter werden von vogelartigen Tieren überfallen, am Boden liegt ein Schwein, im Hintergrunde eine Stadt und Burg, rechts eine verblassende Stadt. 2) Vater soll Tochter an den Haaren ziehen. (Starke Restauration) 3) Barbara steht gefesselt vor dem auf einem Holzthron sitzenden Richter (dem Präfekten der goldenen Legende), hinter ihr der Kaiser mit seinem Knechte.

III. Reihe. 1) Spätgotische Halle mit Rundsäulen und Rippengewölbe. Der Kaiser schaut zu, wie zwei Henker die an den Händen gefesselte und am Oberkörper entblößte Tochter mit Skorpionen stäupen. 2) Die Halle ist der vorigen ähnlich. Mit ausgestreckten Armen hängt die Hl. Barbara an einem Spreitholz. Einer der 4 Henker trennt ihr im Beisein des Kaisers mit dem Messer die linke Brust ab. 3) Barbara, im Dominikanergewand und

bereits mit dem Nimbus, soll geköpft werden und kniet; vor ihr steht der Kaiser, hinter ihr der Henker. Zwei Zuschauer, im Hintergrunde der Turm. —

Wir haben diese Beschreibung, ohne Kenntnis der Originale, vergleichsweise herangezogen, um zu zeigen, wie sich der Breslauer Meister bei demselben Thema von Anbeginn auf eine stärkere Betonung der Handlungseinheit konzentrierte. Erst auf dem dritten Bilde erscheint in Leipzig die Gestalt der Heiligen selbst, und der Laie wird lediglich an Hand der deutschen Unterschriften den Gang der Handlung verfolgen können. Dagegen ist von dem Breslauer Meister die Heilige ganz und gar in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt. Auch inhaltlich also wird die Handlung gleichsam von der heiligen Person geleitet. Die Erzählung auf den Leipziger Fresken scheint etwas mehr hin- und herzuirren und somit die engere bildhafte Beziehung der einzelnen Vorgänge zueinander weniger scharf herauszustellen. Und endlich hielt man hier an den Personen des Präfekten und des Henkers fest, während der Breslauer Meister auf sie verzichten zu können glaubte.

Außer diesen drei umfangreichen Darstellungen der Barbara-Legende gibt es nur noch wenige, welche ikonographisch in Betracht kommen. Peine [24]) erwähnt ein Altarbild, eine Werkstattarbeit „im Stile von Cranachs Frühzeit, aber roher", die sich nach seiner Beschreibung sehr eingehend mit der Vorgeschichte befassen soll. Die Marterszenen, welche wir bisher immer mit besonderer Ausführlichkeit behandelt fanden, fehlen ganz. Ähnliche Tendenzen scheint auch ein, fragmentarisch erhaltenes, Altarwerk der niederländischen Schule zu verfolgen, von Friedländer kürzlich publiziert [25]), das sich ebenfalls sehr weitschweifig mit den Begebenheiten aus der Heiligen Jugendzeit beschäftigt:

Barbara begibt sich in den Turm, ein Mann überreicht kniend einem anderen, vornehm gekleideten einen Brief — kann, nach Friedländer, in diesem Zusammenhang nicht anders gedeutet werden als die Botschaft Barbaras an Origenes, obwohl der Empfänger des Schreibens dem Vater der Heiligen zum Verwechseln ähnlich sieht —. Barbaras Taufe durch Valentinus, ein Engel geleitet sie, die von Christus die Palme empfängt. — (Es folgen einige der uns bereits hinlänglich bekannten Szenen. — Der rechte Flügel fehlt.)

Damit dürfte die Zahl der erhaltenen größeren Barbara-Legenden erschöpft sein. Unter ihnen steht, so sahen wir, der

Breslauer Altar mit seiner temperamentvollen Pointierung und Dramatisierung des Legendenstoffes, auch in ikonographischer Hinsicht, mit an erster Stelle.

b) Beschreibung.

1. Die Mitteltafel.

Auf dem Mittelbild der Haupttafel stehen, klar gegen den reich ornamentierten Goldgrund abgesetzt, in großer repräsentativer Haltung die drei Schutzheiligen der Barbara-Kirche: Barbara und, in leichter Wendung zu ihr, Felix und Adauctus, deren Namen den Heiligenscheinen eingeschrieben sind[26]). Der gemusterte, nach hinten sich verschattende Steinfußboden ist an der Vorderseite vielfältig profiliert und trägt die Jahreszahl 1447. In den Bögen der Profilierung wachsen Gräser und Pflanzen mit erdbeerartigen Blüten. Barbara, in der einen Hand ihr Attribut, den Turm, hebt mit der anderen den schweren, edelsteinbesetzten Brokatsaum des dunkelblauen Gewandes, über den das rötlichblonde, von einem schmalen Perlendiadem gehaltene Haar in massiger Fülle herabfällt. Das Obergewand im Granatapfelmuster, nur über der Brust ein pelzbesetztes Kleid sichtbar werden lassend, saugt fast vollständig ihre körperliche Gestalt auf und staut sich ohne laute Brüchigkeit auf dem Boden. Auf beiden Seiten des Heiligenscheines wird je ein Flügel und Kopf eines Engels sichtbar. Der Hl. Felix, zu ihrer Rechten, durch seine Tonsur als Priester gekennzeichnet, mit dunkelgrünem, pelzbesetzten Chorrock und roter Almucia aus Tuch[27]) bekleidet, die er mit zwei Fingern der linken Hand erfaßt hat, trägt in seiner Rechten einen hellroten Buchbeutel[28]), denselben, den der Hl. Adauctus aufgeschlagen hat. Dieser ist in prächtiger Edelmannstracht gegeben, mit langem gelockten Haar, gestutztem Schnurrbart, den rechten Daumen etwas nachlässig in den Gürtel gehängt, das Spielbein mit stärkerer Betonung des Standmotivs als bei Felix vorgestellt. Weiter, über der einen Schulter hochgeworfener Mantel, um das mit Pelzwerk und Brokatstoff verbrämte hellgrüne Untergewand zeigen zu können.

In klarer Symmetrie sind die drei Gestalten unter dem spätgotischen Maßwerk so angeordnet, daß jede unter einen Bogen, unbeengt und in leichtem Spielraum zur anderen, jedoch sie gerade berührend, gestellt ist. Und diese großzügige Gesinnung spricht sich ebenso in den mit innerer Größe erfüllten Gesichtern und Gestalten wie in den gelassen schwingenden Konturen und Falten der Gewänder aus, deren Bewegungsrhythmus noch einmal in den fließenden Kurvaturen des Steinfußbodens angeschlagen wird. Dieser verhältnismäßig hohe Sockel gibt den drei Figuren eine feste Basis, so daß sie wie Statuen auf ihren Postamenten stehen. Aber sie sind nicht beziehungslos nebeneinandergestellt, wie es noch das ausgehende 14. und das beginnende 15. Jahrhundert liebte, eine innere Notwendigkeit hat sie zusammengebracht, von gleicher Idee, von gleichem Schicksal sind sie erfüllt, und in dem gestenlosen Beieinandersein der drei Märtyrer, in ihrer schweigsamen Santa Conversazione ist der feierliche und zugleich schon erdenschwere Ernst deutscher Spätgotik bedeutsam ins Monumentale erhoben.

2. Die übrigen Tafeln.

1. Barbara mit dem Nimbus, von vier Frauen begleitet, erscheint in Anwesenheit ihres Vaters Dioskuros vor dem im Bau befindlichen Badehaus und befiehlt dem Steinmetzen die Anbringung eines dritten Fensters zu Ehren der heiligen Dreifaltigkeit. Im Hintergrunde wird eben von zwei Arbeitern an einem galgenartigen Kran ein Stein in die Höhe gezogen.[29])

Die Gestalt der Heiligen steht im Vordergrund und erhält, wie etwa die Erscheinung Christi auf frühmittelalterlichen Malereien, in ihrer Gefolgschaft eine sie nachdrücklich verstärkende Folie. Die Anordnung der diagonal nach vorn drängenden, zusammengebundenen Gestalten erinnert an die Berliner Kindesanbetung des Hans Multscher. Der angerufene Steinmetz, mit der Kelle in der Hand, zeigt bestätigend auf den Bau. Vor ihm liegen drei verschiedene Meißel, sowie große und kleine, durchaus kubisch verstandene Bausteine. Man sieht durch einen architektonisch nicht näher bezeichneten Rundbogeneingang mit romanischer Säule, welche ein Würfelkapitell trägt, und durch

eine Nische in das Innere des Badehauses, dessen Fußboden mosaiziert ist.

Die Koloristik der Gewänder ist fein abgestuft, jedoch einfach gehalten. Barbara trägt hier wie auf den übrigen Bildern denselben dunkelblauen Mantel mit beglänzten Goldsäumen über goldbraunem Kleid, die erste Begleiterin ein hellrotes Gewand mit Hermelinbesatz, der Steinmetz einen gelappten hellgrünen Kittel und zinnoberrote Beinkleider. Geäderter, wie aufgesprungener Fußboden, wie auf Bild 2, doch anders als auf der Flucht Barbaras.

2. Dioskuros hat das dritte Fenster bemerkt und will das Schwert gegen seine Tochter ziehen, wird aber von seinen Begleitern daran gehindert; der eine hält ihm die Hand am Schwertgriff fest, ein anderer, Barbara ein Zeichen machend, berührt beschwichtigend seine Schulter.

Kontrastwirkung durch die verschiedene Aufstellung der beiden Hauptpersonen: Barbara steht mit dem Rücken parallel zur Bildebene, Dioskuros en face. Im Hintergrunde das vollendete, bis an den oberen Bildrand stoßende, nun mit Skulpturen bestellte Badehaus. Dioskuros ist prächtig gekleidet: pelzbesetztes Goldbrokatgewand mit roten und blauen Mustern, karminrote Beinkleider, kostbare, eingelegte Schwertscheide. Die übrigen Gewänder sind einfarbig: karmin, moosgrün.

3. Dioskuros und drei seiner Begleiter finden die Götzenbilder zerstört. Die Götzen sind von ihren Postamenten gestürzt, ein Halbmond liegt am Boden.[30]) Der tempelartige Altaraufbau, dessen diagonale Bodenkante energisch in die Tiefe führt,[31] stellt sich als eine Vorhalle mit spätgotischer Decke dar. Darüber ein, von kleinen Pfeilern getragenes, in der Mitte überhöhtes dreischiffiges Sternengewölbe, welches sich in ebensoviel Kleeblattarkaden öffnet.

Gebündelte Säule, dem linken Eckpfeiler vorgesetzt. Im Innern ein schmaler, lisenenartiger Pfeiler, der einen Unterzug trägt. Reicher skulptureller Schmuck an den Kapitellen und Pfeilerchen. Man sieht durch die seitliche Türöffnung einen Steinfußboden sowie das Stück einer roten Ziegelmauer und

etwas Rasen. Von rechts hinten starker Lichteinfall. Vorn ein Hündchen.

4. Barbara entflieht ihrem Gefängnisturm, und zwar — den Berichten zuwider — mit Hilfe eines Engels. Links Dioskuros, der die innere Zellentür geöffnet hat. Dahinter der überschnittene Kopf eines Begleiters.

Naive, aber sehr wirkungsvolle Erzählertechnik: man beachte das magische Herauswachsen der kleinen Gestalt aus der Gefängnismauer. Die intensive Diagonalbewegung von links unten nach rechts oben wird gegen alle perspektivischen Irrtümer energisch durchgesetzt. Beachtlich auch das Interesse des Malers für genrehafte Züge, wie das sich aus dem Abfluß ergießende Wässerlein. Die Turmarchitektur drückt sich klar und greifbar aus, wenngleich sich das mit Fialen und Sternengewölbe geschmückte, außen kassettierte Tonnendach, auf vier kurzen Säulen ruhend, nicht recht organisch aus dem Gebäudekern entwickeln läßt. (Gotische Phantasiearchitektur mit realistischen Materialien.)

Der Erdboden ist in kleine unregelmäßige Schollen oder Steine zerrissen,[32]) die sich nach hinten zu perspektivisch verkleinern (!). Gräser und Blüten. Braunrote Flügel des Engels. Barbaras Mantel ist karminrot gefüttert. Zwei verschiedene Farbtöne für die Architektur, die hintere ist lehmfarben.

5. Ein Hirt verrät Dioskuros das Versteck seiner Tochter, die durch göttliche Hilfe von einem Felsen aufgenommen wurde. Im Hintergrund der gute Hirte, der, den Zorn des Vaters gewahrend, geschworen hatte, er wisse nichts von ihr.

Die Landschaftsdarstellung ist mutig — — fast schon ein Hintereinander im Raum— —, kommt aber, zum Teil aus Gründen der schweren Belastung durch die Akanthusranke, nicht zu voller Entfaltung. Der — — anatomisch nicht „richtig" gestaltete — — menschlich blickende[33]) Schimmel und die Schafe heben sich als hell beleuchtete Flecken von der grünen Blumenwiese ab. Die Schafe sind in zwei Grundstellungen, diagonal oder parallel zur Bildebene, angeordnet.[34]) Der Zeigefinger des bösen Hirten ist zur Intensivierung der Gebärde unverhältnismäßig ver-

längert, um den Beschauer auf die im Felsen verborgene Barbara aufmerksam zu machen.[35]) Der Hirte trägt einen zitronengelben Anzug, lichten blaugrünen Mantel und ebensolche Beinkleider. Er führt einen Schäferhund am Bande.

6. Barbara flucht ihrem Verräter, der augenblicklich in eine Marmorsäule verwandelt wird. Seine Schafe werden zu Heuschrecken. Dioskuros zieht, mit hochgestecktem Gewand, seine Tochter an den Haaren aus dem Felsen und geißelt sie, die abwehrend den Arm des Vaters umklammert.

Jähe Diagonalbewegung, die aber ohne tiefere raumschaffende Wirkung in der Fläche verläuft. Die Landschaft schließt sich unmittelbar an die vorige an, so daß Rahmenleiste und Maßwerk den Mittelfelsen durchschneiden. Rechts ein mit Bäumen bestandener Höhenzug.

7.—10. Marterszenen.

7. Barbara hängt an einem galgenartigen Spreitholz (ähnlich jenem auf Meister Franckes Barbara-Altar)[36]), und wird im Beisein ihres Vaters gegeißelt und mit Haken gerissen.

Die Komposition ist fest gebaut und erhält durch die Gestalt des Vaters nachhaltigen Abschluß nach links.

Im Vordergrund die beiden, mit dem Rücken zur Bildfläche und symmetrisch vor die Zentralfigur gestellten Knechte, die in großen Bewegungskurven ihre Folterwerkzeuge schwingen (links grünes, rechts zitronengelbes Gewand).

In der Mitte: Die Heilige am Holz, in ihrer hilflosen Körperlichkeit ergreifend. Das Gewand ist herabgesunken und beutelt sich an den Hüften. In dicken Strömen fließt das Blut den nackten Oberkörper herunter und sammelt sich auf dem Erdboden. Dioskuros streicht sich erregt den Bart. — Dahinter: Zwei Knechte und der vom Galgen überschnittene Begleiter des Königs. Der linke Knecht, mit einer eigenartigen Strohkappe (die auf dem nächsten Bilde wiederkehrt) bekleidet, trocknet die Heilige ab. Ärmel, Arm und Tuch dieses Knechtes sind recht plastisch empfunden.

8. Man hat die Heilige höher auf das Kreuz gezogen und ihren Seiten Fackeln genähert.

Der Standpunkt des Betrachters hat sich verschoben. Der Galgen ist in Schrägansicht gegeben, die Zentralfigur etwas nach rechts oben verlegt. Die symmetrische Anordnung der beiden Knechte im Vordergrund, nun dem Beschauer zugekehrt, ist mit der Komposition nach rechts oben gerückt. Aus dem Hintergrund sind zwei Personen entfernt, eine Leiter ist angelehnt. Dioskuros, scharf ins Profil gestellt, hält die Hand über die Augen. Am Boden Schwert und Ruten.

Die Darstellung des Heiligenscheines als einer körperhaften vom Querholz überschnittenen Scheibe ist interessant.[37]) Gewänder der Knechte: Links grün, rechts zinnoberrot mit gelben Beinkleidern.

9. Der an eine Holzbank gefesselten Heiligen wird eine Brust abgeschnitten. Zugleich schlägt ein Mann mit einem Hammer auf sie ein.

Die Anordnung der Figuren um die Zentralfigur ist konzentrierter als je zuvor. Die Szene spielt sich, wie auf der Flucht, nicht mehr im Vordergrund ab. Der Fußboden ist bis über die Mitte des Bildes hochgezogen, die Hinterwand mit einer niedrigen Holzverschalung bekleidet, so daß auch die räumliche Disposition klarer zu Tage tritt. In dem linken zitronengelben Gesellen, dessen Körper sich von der Fußspitze in sprechender Vertikale bis in den hochgehobenen Hammer strafft, erhält die ellipsenförmige Komposition einen kräftigen Eckpfeiler und zugleich das Gegengewicht zu den übrigen, in die rechte Ecke gedrängten Figuren. Der rechte Knecht trägt einen moosgrünen Anzug. Reiche Fußbodeninkrustationen in zwei verschiedenen Mustern, die wieder durch schmale, gemusterte Grenzstreifen voneinander getrennt sind.

10. Barbara wird an eine Wagendeichsel gebunden und zum Entsetzen der aus den Häusern tretenden Einwohner halbnackt durch die Strassen geschleift.[38]) Ein Engel bedeckt ihre Blöße.

Die jähe Einwärtsbewegung des Reiters, verstärkt durch den diagonalen Flug des Engels, ergibt eine heftige Flucht in die Tiefe, welche von allen Motiven aufgenommen wird. — Spätgotischer Ziegelbau im Hintergrund. Die architektonische Vorstellung etwas unklar. Anscheinend handelt es sich um zwei

Häuser, das eine im blassen Orangeton, mit Giebelwand und Turm, das andere weiß. — Rotes Gewand des Reiters mit Schriftsäumen,[40]) dazu bandagierte Hemdsärmel und hohe Reiterstiefel mit Sporen. Der Leib des Pferdes — — ocker? — — ist wuchtig gerundet und in dieser typischen Schrägstellung auch auf andern Gemälden der Zeit zu finden.[41])

11. Barbara erwartet betend den Schwertstreich ihres Vaters. Drei ihrer Frauen begleiten mit lebhaften Gesten den Vorgang.

Hügeliges Gelände, nach links und rechts ansteigend. Etwas anspruchslos. In der Ecke rechts einige Büschel Gras. Gewänder der Frauen in roten und grünen Farben.

12. Dioskuros und seine Begleiter werden zur Strafe vom Blitz erschlagen. Alle werfen mit schreckhaft aufgerissenen Mündern abwehrend die Arme hoch. Rote Flammenbänder überall. Die Komposition ist wenig ausgeglichen. Wie oben wird das Gelände des vorigen Bildes unter der Rahmenleiste weitergeführt.

Schlechte Erhaltung.

III. DIE BILDER DER PASSIONSGESCHICHTE.

a) Ikonographisches.

Mehr denn anderswo waren die Künstler bei dem Thema der Passionsgeschichte an einen bestimmten Kanon der Darstellung gebunden. Konnte der Maler der Barbara-Legende innerhalb des Stoffgebietes nach eigenem Ermessen verfahren, so war solche persönliche Auswahl angesichts eines so populären Themas, wie es die Leidensgeschichte Christi darstellt, kaum angängig. Kirche und Laienpublikum verlangten nach den ihnen geläufigen Stationen, deren Reihenfolge und Szenenwechsel durch den genau interpretierten Text der heiligen Schrift festgelegt und in dieser Form seit Generationen in das Allgemeinbewußtsein eingegangen waren. Wo eine Künstlerpersönlichkeit sich in dem Werke zu manifestieren hatte, richtete sich ihr Schaffenstrieb auf die individuelle Durchdringung und Beseelung bereits geprägter Grundlinien. Nicht die revolutionäre Umgruppierung einer Kreuzigungsgruppe, nicht das großzügige Schalten

und Walten mit den überkommenen Formulierungen, nicht die „dichterische Lizenz" also war das Bedeutende, sondern gerade innerhalb der traditionellen Gegebenheiten den Ausdruck eigen und intensiv, die Anschauung innerlich erlebt und die große Passion noch einmal, mit eigenen Visionen erschaut, gestalten zu können, galt als die vornehmliche Aufgabe mittelalterlicher Passionsmalerei.

Wir haben in einem vorhergehenden Abschnitt anläßlich der ikonographischen Untersuchung der Barbara-Legende beschrieben, in welcher Weise das 15. Jahrhundert den Stoff zu verweltlichen, die „Gestalt der Idee" in ihrer individuellen Haltung zu erfassen trachtete. Nun will man den biblischen Stoff als historisches Ereignis gewertet wissen. Es kristallisieren sich bestimmte Vorstellungen von den irdischen Leiden und Erlebnissen des Menschen Christi, der unter der Roheit viehischer Folterer zusammensinkt (II, 2 und 3). Noch im 14. Jahrhundert war der Schmerz des Erlösers gleichsam verklärter und dieser Erde entrückt gewesen. Das 15. Jahrhundert läßt ihn leben und sterben wie ihresgleichen.

„Die Passion Christi, sein Leiden um die Menschheit und sein Erlösungswerk, wird in seiner ganzen Größe und seinem tiefsten Jammer den Gläubigen vor Augen geführt, und nur die Tonart, auf die die Bilder abgestimmt sind, hat sich dem vergangenen Jahrhundert gegenüber geändert. Sie ist nicht mehr die sehnsüchtig-weinerliche des 14. Jahrhunderts, sondern ernster und gefaßter".

So glaubt F. Stange[42]) den Geist des neuen Jahrhunderts festhalten zu können, und in der Tat: ein neuer Ernst, eine majestätische Gefaßtheit liegt, bei aller schmerzhaften Empfindsamkeit im einzelnen, über der Gestalt des Erlösers.

Zugleich werden die einzelnen Stationen in einen gefüllteren, weltlichen Schauplatz gestellt. Greifen wir das Thema der Kreuzigung heraus. Im frühen Mittelalter hatte man sich zumeist auf drei Personen, Christus, Maria, Johannes oder Kirche und Synagoge zu beiden Seiten des Kreuzes, beschränkt. Allmählich belebt sich die Szene. An Stelle der Symbolik tritt die Erzählung: Maria Salome, Maria Magdalena, Veronika, der Hauptmann, die Juden, berittene und würfelnde Soldaten kommen herbei. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts ist die Situation hinreichend gekennzeichnet, aber erst das 15. Jahrhundert

läßt nun wirklich eine Volksmenge auf dem Calvarienberg versammelt sein. Die Freude an differenzierterer Charakteristik einzelner Volksrepräsentanten wird rege. Immer beherrscht eine starke Erregung die Menge, die von dem Ereignis der Kreuzigung aufs tiefste ergriffen und die Augen auf den Gekreuzigten gerichtet, mit lebhaften Gesten zu dem Vorfall Stellung nimmt.

Bevor wir zur Beschreibung vorliegender Passionsbilder übergehen, wollen einige ikonographische Besonderheiten unseres Werkes hervorgehoben sein. Zunächst der Kriegsknecht Longinus. Der den Lanzenstich gegen den Herrn Verübende wird meist im Augenblick der Tat dargestellt, und ein zweiter Knecht führt ihm die Waffe. (Böhmischer Meister, Berlin — Konrad v. Soest, Nieder-Wildungen — Lamberti-Altar, Hildesheim — Bayrischer Meister, Schleißheim — Fränkischer Meister, Karlsruhe — Meister des Schöppinger-Altars, Berlin — Gabriel Mäleßkircher, Nürnberg usw.[43]) Nach der Sage soll er durch das Blut Christi sehend geworden sein,[44]) weshalb man ihn häufig die Hand an die Augen führen (Böhmischer Meister, Berlin — Lamberti-Altar — Karlsruher-Kreuzigung) oder beide Hände zum Gebet schließen läßt. (Bamberger Altar — Barbara-Altar — Pleydenwurff, München).[45]) Sei es nun, daß ihn die Sage mit dem gleichnamigen römischen Hauptmann, der in Breslau, erhobenen Armes, an der rechten Seite steht, identifizierte oder irgend eine andere legendäre Assoziation vorlag, jedenfalls wird er nicht selten als ein weißbärtiger, würdiger Greis dargestellt, während sein Gehilfe den eigentlichen Knechttypus wiedergibt. So auch in Breslau. Hier hat er beide Hände betend geschlossen, und die blutbefleckte Lanze wird von dem hinter ihm stehenden Knecht getragen. Es ist also der selten vorgeführte Moment gegeben, da Longinus, nach dem Lanzenstich, dem Knecht die Waffe bereits übergeben und die Hände in Anbetung und Erkenntnis des Herrn zusammengelegt hat.

Die verschiedenen Kompositionstypen der Kreuzabnahme, die deutschen, italienischen, niederländischen, sind auf ihre wechselseitigen Beziehungen hin mehrfach untersucht worden, und wir werden davon noch an anderer Stelle zu sprechen haben. Bezeichnend ist, daß auf vielen Darstellungen dieses Themas

eine Vermischung und Verquickung der Vorstellungen von den an der Abnahme des Leichnams beteiligten Personen sich vollzogen hat. Nach der Legende zieht Niccodemus dem Toten die Nägel aus den Füßen, während ihn Joseph von Arimathia in seinen Armen hält. Im 14. und 15. Jahrhundert aber werden diese beiden Personen nicht immer klar auseinander gehalten, und vollends mit der Einführung immer neuer Helfer tritt eine Arbeitseinteilung ein, welche die Rekognoszierung der Hauptpersonen oftmals nicht unerheblich erschwert. — In unserem Fall entfernt nicht mehr Niccodemus selbst, sondern ein Knecht die Nägel aus den Füßen, während Niccodemus, oben auf der Leiter stehend — ob links oder rechts ist nicht mehr recht zu entscheiden — im Verein mit Joseph den schweren Leichnam herabtragen will.

Auf demselben Bilde erinnert der in schöner elliptischer Ausbiegung sich dem Boden zuneigende Körper des Herrn an eine italienische Fassung der Kreuzabnahme in der Pinakothek zu Perugia, welche dem Giunta zugeschrieben wird und aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt[46]). Semper hat diese Darstellung mit der Kreuzabnahme Simone Martinis und des Bamberger Altars verglichen[47]) und in ihr die Vorstufe zu beiden Werken bezüglich der gekrümmten Körperhaltung des Herrn sehen wollen. Aber weit stärker noch als die von Semper in Anspruch genommenen Beispiele, wo ja eigentlich der Körper mehr nach vorn einknickt als daß er sich zur Seite ausbiegt, geht unser Altarbild auf diesen ducentesken Typus zurück, der wiederum nicht zum erstenmal hier statuiert wurde, sondern in den byzantinisierenden Externsteinen einen seiner Ahnen zu sehen hat.

b) Beschreibung.

1. Christus am Oelberg.

Die beiden schlafenden Jünger im Vordergrund flankieren die Komposition. Ein dritter, mit in die Hand gestütztem Kopf, hält der um die Mittelachse nach links verschobenen Gestalt Christi das Gleichgewicht. Die Landschaft wird, von links unten nach rechts oben in gotischer S-Kurve aufsteigend, nicht ohne

Räumlichkeit, wenn auch noch zögernd, entwickelt. Felsen mit Farnen. Christus kniend, im dunkelgrünbraunen Gewand, und das hellbeleuchtete Antlitz mit blutigem Schweiß bedeckt. (Ev. Lucae 22, 44: „Es ward aber sein Schweiß wie Blutstropfen, die auf die Erde fielen".) — Zinnoberroter Mantel des Jüngers zur Rechten. Beachtliche Gewandstudien, besonders bei dem linken Schläfer (elfenbeinfarbener Mantel), der übrigens seine beschattete Fußsohle dem Betrachter zukehrt[48]). Rechts oben der Engel mit der Hostie. Großgewölbte Flügel.

2. Geißelung.

Hier wie auf dem folgenden Bild ist der Fußboden bis etwa zur Bildmitte hochgezogen, und die Rückwand mit einer niedrigen Holzverschalung belegt, so daß die Komposition eine horizontale, sie zugleich verräumlichende Gliederung erfährt. Christus, mit einem schleierartigen Lendentuch bekleidet, ist nach vorn in die Mittelachse gestellt. Der über und über mit Blut bedeckte Körper, dessen Brustkorb und Bauchhöhle etwas summarisch, doch mit Empfinden für plastische Wirkungen herausgeholt sind, ist im Contrapost der Füße und in leichter seitlicher Neigung des Oberkörpers an die Säule gefesselt. Zu beiden Seiten schlagen die Knechte, zwei an der Zahl, mit weit ausholenden Gesten auf ihn ein.[49]) Die Gestalt Christi überragt die seiner klobig-untersetzten Peiniger,[50]) der linke trägt eine zitronengelbe Jacke mit dunkelroten Beinkleidern, der andere ein rotes, darunter ein grünes Kleidungsstück und graue Beinkleider. — Die Architektur ist in den oberen Partien durchaus unklar. Sie versucht — es handelt sich um den Vorplatz des Palastes — mit Hilfe einer, von zwei schmalen Pilastern gestützten, am hinteren Rande baldachinartig geschmückten, spätgotischen Holzdecke den Eindruck eines hallenartigen Innenraums hervorzurufen, der aber durch die Mittelsäule vereitelt wird. Diese, eine vom oberen Bildrand überschnittene Skulptur tragend, zerreißt die Decke in zwei, an den Innenrändern profilierte Abschnitte. — Fußbodenmusterung: braune und gelblich-weiße Karos. Am Boden eine Rute und das Gewand Christi.

3. Dornenkrönung:

Im Purpurmantel (über weißem, am Ärmel sich bauschenden

Gewand) sitzt Christus auf einer kastenähnlichen, in drei Etappen gestuften Holzbank, welche bis nah an die Wandverschalung geschoben ist. Die Knechte in etwas starrer Symmetrie zu beiden Seiten der Zentralfigur[51]), nur der im Vordergrund kniende, mit der geflochtenen Strohhaube in der Hand, überrascht durch die glücklich gestaltete Kauerhaltung und die warme Modellierung des Inkarnats (brünett mit rötlichen Tönen). — Rege Phantasie im Kostümlichen: Man beachte die drei verschiedenen Gewandschnitte und den Rhythmus in der Koloristik: Links zitronengelbe und rote, rechts moosgrüne, vorn blaugrüne Kleidung der Gesellen. Dazu die Belebung des Bodens durch gelbe und rote Farbdreiecke. Beachtlich auch das Interesse für kleine Details wie die vom Wams herabhängenden Senkel und die mit allen Einzelheiten abgebildete Taschen. Die Darstellung der Nackenpartie bei dem Manne rechts s. Auferstehung[52]).

4. Kreuztragung.

Magere Komposition. Ohne rechte Beziehung zur Größe des Vorgangs. (Man vergleiche diese mit H. Multschers Komposition.) Nur drei Personen um Christus, allerdings mit der hier üblichen Sorgfalt kostümiert: links zinnober, rechts zitronengelb.

5. Kreuzigung.

Hochformat. Dadurch eine schwebende Aufwärtsbewegung (gotischen Sinnes), betont durch die langgestreckte Vertikale des Kreuzes, welche die Menge in der Mittelachse überschneidet. Der hohen Steigerung des Stammes wird von dem horizontalen Balken und den hell beleuchteten Armen Christi Einhalt geboten, hier wird die starke Vertikalbewegung allmählich neutralisiert. Zu beiden Seiten die in den Hintergrund schräg einwärts gestellten Kreuze der Schächer. Diese, wie üblich, nicht angenagelt, sondern mit Stricken angefesselt. Der lästernde Missetäter mit stark herausgewölbtem Brustkorb und — wie sein Genosse — gebrochenen Beinen, ist strampelnd und mit verzerrter Physiognomie, der andere ruhig, gottergeben, christusähnlicher dargestellt. („Wahrlich, ich sage Dir, heute noch wirst Du mit mir im Paradiese sein".) Der Gekreuzigte selbst, nur mit dem Lendenschleier bekleidet, ist in straffer Körperhaltung ans Kreuz ge-

spannt. Nichts mehr von dem „grimassierenden Schnörkel" (Dehio) des vorigen Jahrhunderts, und auch das zweideutige Hängen, welches einem Stehen vor dem Kreuz gleichkommt, hat sich versichert. Die Konturen laufen klar und flüssig, fast elegant um den deutlich gegliederten, plastischen Körper, und noch von den kalligraphisch gezogenen Blutbahnen läßt sich das Volumen des Körpers ablesen. Brustkorb und Bauchhöhle sind markiert, wenn auch noch etwas summarisch. Der Kopf ist auf die Seite gesunken, wie überhaupt der Ausdruck des Gekreuzigten, der neuen Zeitstimmung folgend, „entschieden nach dem „es ist vollbracht" gestimmt ist". „Der Erlöser ist schon selbst der Erlöste". (Dehio) Metallisch federnd sind die Arme ausgestreckt. Die Adern treten deutlich hervor. Schienen die Hände früher wie angeklebt ans Kreuz, so sind sie jetzt richtig genagelt, und in krampfhafter Bewegung schließen sie sich über den Wunden.

Die Nagelungsstelle der Füsse ist zugleich der Scheitelpunkt der Horizontlinie, die in leiser Kurve nach beiden Seiten abfällt. Es ist noch nicht die starr fixierte Horizontale des Meisters Pfenning. Und dementsprechend fehlt es auch an der breitgelagerten, zu einem Menschenblock zusammengeschlagenen Masse. Die einzelnen Figuren sind noch deutlich umrissen, und Luft geht zwischen ihnen hindurch. Es ist erst das Vorstadium zu jenem Kristallisationsprozeß, der dann bei Konrad Laib zu einem neuen Alfresco-Stil der Tafelmalerei führt. Immerhin zeigt sich, verglichen mit der böhmischen Kreuzigung in Berlin, in dem zwanglosen Gegen- und Durcheinander der Überschneidungen und Verkürzungen ein erstaunlich modern gerichteter Geist, und der Anblick dieses bunten „Gewühls" ließe sich etwa vergleichen mit dem Aspekt, den der bewegte Giebelwald einer fränkischen Stadt darbietet.

In merkwürdigem Kontrast zu dem lauten Habitus unten steht die feierliche Stille über den Köpfen der Menge, eine Stille, die sich nur noch in den Gesichtern der heiligen Frauen und des Johannes widerzuspiegeln scheint. Maria ist nicht in ausbrechendem Schmerz ohnmächtig in die Knie gesunken[53]), sondern steht aufrecht, von Johannes mit großer Gebärde gehalten, das verhüllte Gesicht dem Sohne zugewandt. Die steile

Diagonale von der ins Profil gestellten Maria Jacobi, welche das Schweißtuch der Veronika überschneidet, über Maria, Johannes, Maria Salome, fällt, weil isoliert, sofort in die Augen, und geht, wie wir noch sehen werden, auf das Trecento zurück. Sie wird noch einmal, aber verschwommener auf der rechten Seite anzuschlagen versucht, wo der heftig im Profil nach oben blickende Soldat über den römischen Hauptmann die Bewewung an Stephaton weitergibt, dessen Arm übrigens seltsam überschnitten wird, so daß nur noch seine Finger jenseits des Kreuzes sichtbar werden. Magdalena umfaßt inbrünstig das Kreuz.

Die Gewänder der heiligen Gruppe sind in ruhigen, eindeutigen Farben gehalten: Veronika rot, Maria Jacobi grün, Maria blau, Johannes rot, Maria Salome moosgrün, Maria Magdalena weißer Hermelin. — Während auf der Pharisäerseite grelle Kostümierung vorherrscht: gelb, rot. — Auffallend häufige Verwendung von Schriftornamenten auf den Gewändern, Kopftüchern (!) und Fahnen. — Das Inkarnat der drei Gekreuzigten ist blaß, ins Gelbliche gehend.

Die Individualitäten sind noch nicht sehr befestigt, doch geht die kontrastreiche Charakteristik der Typen mit den starken Bewegungseffekten überein. — Hellebarden, Spieße, Standarten sind, mit kleinen Abweichungen, in zwei Hauptstellungen spitzwinklig zur Vertikalen ausgerichtet (während Konrad Laib weniger ökonomisch verfährt). — Menschliche Knochen und ein Schädel in dem sehr leeren Vordergrund bezeichnen die „Schädelstätte".[54])

6. Kreuzabnahme.

Dasselbe Format. Die Menge hat sich verlaufen. Nur wenige Personen stehen auf der Szene, die nun wie ausgeräumt wirkt. Der scharf konturierte Leichnam Christi wird von Niccodemus und Joseph von Arimathia vom Kreuze gelöst und neigt sich in heftiger seitlicher Ausbiegung der Erde zu. Diesem byzantisierenden Empfindungsgehalt steht ein neuer realistischer Ausdruck entgegen. An das Kreuz sind zwei schwere Leitern gelegt, und Niccodemus, von der Last des schweren Leibes heruntergezogen, hält mit dem rechten Arm das Kreuz umklammert und Schultern und Arme spannen sich bei der Arbeit. Auch

Josephs Leib ist angestrengt, während er rückwärts die Leiter herabsteigt, und der Mann, der die Nägel mit Hammer und Zange herausschlägt, hat nach Art dieser Handwerker sein Bein um eine Leitersprosse geschlungen, um fester zu stehen.[55])

Gegenüber der Kreuzigung bleibt der Eindruck einer Totenstille in allen Teilen gewahrt, die nun nicht mehr allein die Gestalt Christi umgibt, eine feierliche Erhabenheit der ganzen Komposition, begleitet noch von den schwer herabhängenden Tüchern und Gewändern der klagenden Frauen. Die heilige Gruppe fällt leicht nach rechts ab und endet in den faltig ausgebreiteten Gewandmaßen der — nun diagonal bildeinwärts gesetzten — Magdalena. Die Körper der Schächer sind erstarrt. Der verkrampfte des lästernden Missetäters zeugt von heftigen Todeskämpfen, der andere hat seinen Frieden gefunden. — Das Inkarnat der Toten ist wachsfarben, mit aschgrauen Schatten angelaufen.

7. Grablegung.

Der Hintergrund ist, wie auf den nun folgenden Bildern, weit über die Bildmitte emporgezogen, und dunkelt so gleichsam den Schauplatz der letzten Passionen ab. Eine Hecke beschließt ihn und zwei Bäume. In scharfer Diagonale stößt der Sarg in den Raum, doch wird dieser Impuls abgedämpft durch die überschneidende Rückengestalt des Niccodemus mit dem mächtigen grünen Gewandschnörkel im Vordergrund. Auch der leblos überhängende Arm Christi hält ein wenig die Bewegung auf. Die Komposition ist gedrängt. Joseph, welcher den Leichnam unter den Achseln hält, ist ganz wuchtend gegeben. Aber die Akzente sind groß und klar gesetzt. Maria hat das Tuch an die Augen geführt und wird wieder von Johannes gehalten. Der Baumschlag ist sicherlich restauriert. Der Sarg hat eine graue Steinfarbe mit blassvioletten Tönen. Im Vordergrund reiche Grasvegetation.

8. Auferstehung.

Wieder ist der Sarg in die Tiefe geordnet, nun von links unten nach rechts oben und mit größerer Intensität als vordem. Man hat zu Recht an Multscher erinnert[56]. Christus, die flatternde Siegesfahne in der Hand, entsteigt dem geschlossenen und ver-

siegelten Sarkophag, ähnlich wie die Hl. Barbara durch die Turmmauer entfloh. An den Stirnseiten und der linken Längswand ist je ein schlafender Wächter postiert. Dieser Wechsel der Stellungen wie der koloristischen Akzente — der vordere Mann trägt eine rote, eine grüne der seitliche, und der hintere eine gelbe Bekleidung — ergibt einen Reichtum der Bewegungen um Christus, so daß dieser in seiner streng frontalen Haltung nur um so ruhiger wirkt. Das Gesicht mit der hohen Stirne en face. Die in der Mitte gescheitelten Haare fallen in mehreren Strähnen auf die Schultern, der Bart ist nur wenig entwickelt, der Mund leicht geöffnet. Das weit gefältelte Gewand, über der Brust durch zwei zusammenhängende Broschen gehalten, geht von Arm zu Arm in großem Bogen am Körper vorbei, um rechts herabzufallen. — Überall Rasen mit weißen Blüten, wie vorher. Im Hintergrund zwei Bäume, links ein Hügel. Die Attribute der Wächter: Armbrust, Heugabel, Schwert, Strohhut usw. sind mit Sorgfalt ausgeführt. (Nackenpartie des vorderen Wächters siehe Dornenkrönung.)

9. Christus als Gärtner.

Klare Anordnung der Gestalten nach dem Kanon. Rechts Christus mit dem Spaten, sehr groß. Der Mantel umgibt ihn wie ein weiträumiges Gehäuse mit vielen Schluchten und Erhebungen. Von dem darunter befindlichen Körper ist so gut wie nichts zu spüren. Vor ihm kniet Maria von Magdala in pelzgesäumtem weißen Obergewand über dunkelgrünem Kleid, die Salbbüchse neben sich, auf weiter Rasenlehne. Diese, nach rechts hinten diagonal zum Gipfel, wo ein Baum sie krönt, ansteigend, überschneidet im linken Mittelgrund einen tieferliegenden Waldstreifen. Dahinter wieder ein Hügel mit einem Baum. Im Hintergrund die Hecke.

10. Der Felsen als ragendes Zentrum für die Versammlung der zwölf Jünger. Christus vom Bildrand überschnitten, derart, daß nur noch die Füße im Contrapost mit dem weitausschlagenden Gewandzipfel zu sehen sind. Auf dem Felsen seine Fußspuren. Die Jünger, bis auf Johannes bärtig, in heftigen Überschneidungen und mit ihren Nimben fest ineinander ver-

zahnt. Eigentümlicher Gestus des Johannes, hervorgerufen durch das jähe Abspreizen des Daumens. (Vgl. dazu Kreuzigung und Grablegung[57].)

IV. DIE AUSSENFLÜGEL.

a) Maria.

Vor einem großgemusterten, dunkelgrünen Brokatvorhang, der in wenige dünne Vertikalfalten gelegt ist, sitzt auf rotem Brokatkissen die Muttergottes mit Krone und Strahlenglorie. In langen Zügen geht ihr elfenbeinfarbener Mantel zu Boden, wo er sich in kleingliedriger Brüchigkeit staut. Die kalligraphisch gezogenen Mantelsäume sind am Halse durch eine große Brosche zusammengehalten und umrahmen einen Ausschnitt ihres dunkelblauen Gewandes sowie die zum Gebet spitz zusammengelegten überaus schmalen und zarten Hände. Von dem Körper ist wenig zu spüren. Der weit gebauschte, in vielen Ohren ausgezipfelte Mantel mit seinen stark beleuchteten Faltenstegen führt sein eigenes Dasein. Um so bemerkenswerter die kantige Abzeichnung der Sitzbank unter dem tonig-weichen Stoff. Das leicht geneigte Antlitz der Madonna ist von köstlicher Anmut. Die regelmäßigen, doch nicht monotonen Augenbrauen, die schmale Nase, der kurze aber volle Mund und ein ebensolches Kinn geben in der sonst so herben deutschen Malerei einen nicht häufigen Madonnentypus ab. Auch die weiche Stirnkurve des goldblonden Haares, welches dann von dem wohlgebildeten Ohr in wellig-aufgekräuselten Strähnen bis zur Hüfte herabfällt, betont diesen Sondercharakter.

Die Gestalt der Madonna ist zu einer schönen Geschlossenheit gebracht. Ohne klar ausgesprochene Tektonik erhält sie doch bei aller kompositionellen Freiheit Halt in dem sie gemessen umgrenzenden Bildrahmen. Kopf und Nimbus sind zwischen die kerzentragenden Engel eingespannt, die über dem Vorhang und von diesem noch überschnitten auf rötlichem Grunde ihren Platz haben, während die schmalgestreckte, in verschleierter Gotik schwingende Gestalt sich von der Spitze des Kopfes zunehmend zu einer Faltenfülle verbreitert, deren letzter linker Ausläufer

sie gleichsam fest der Bildfläche anheftet. So erscheint die Madonna zart, doch bestimmt, frei doch befestigt zugleich.

b) Christus.

Der sie segnende Christus mit der bekreuzten Weltkugel in der Hand ist nach denselben Gesetzlichkeiten gebildet, doch erscheint er in seiner Gesamthaltung eine Schwebung weniger gesichert. Er ist ebenfalls bekrönt und trägt einen weißen Mantel mit schwerer, glänzender Goldborte, der zwischen den Knien tief sich einschluchtet und die Körperstruktur durchaus erkennen läßt. Aber im ganzen bleibt doch der Eindruck einer leicht gekünstelten Draperie bestehen, vor allem in der Gegend der Füße.

Faßt man die beiden Gestalten zusammen ins Auge, und sie wollen nur so betrachtet sein, so vereinigen sie sich zu einer der jener Zeit geläufigsten Darstellungen, der Krönung Mariens. Die Figuren sind von den äußeren Bildrändern in leichter Wendung nach innen gekehrt, so daß sie sich kompositionell gut zusammenfügen, was überdies noch durch die zu beiden Seiten symmetrisch auslaufenden Stoffgefälle unterstrichen wird. — Die Komposition verzichtet auf stärkere räumliche Wirkungen. Die Motive des Hintergrundes sind beiden Bildern gemein: die roten Kissen mit Goldbrokat, der olivgrüne Vorhang und auch die roten Engel auf rotem Grunde, welche die Häupter der beiden größten Heiligen in die rhythmisch akzentuierte Folge ihrer Kerzen aufnehmen.

ZWEITER TEIL.

STILKRITISCHE BESCHREIBUNG.

Der Altar ist 1447 datiert. Nach seiner stilistischen Beschaffenheit liegt kein Anlaß vor, diese Inschrift anzuzweifeln. Hingegen erscheint die Zuschreibung aller Teile an denselben Meister einigermaßen problematisch. Hinsichtlich der Außenflügel mit der Marienkrönung hat Buchwald[58]) das Ende des 15. Jahrhunderts oder den Anfang des 16. Jahrhunderts in Vorschlag bringen wollen, zu welcher Zeit — man bedenke: Dürers Zeit — die Gemälde „an Stelle von abgewaschenen Temperabildern, wie sie gewöhnlich auf den Außenseiten der Altäre zu finden sind", aufgemalt worden seien. Sie verrieten „ein ganz anderes Stilgefühl". Wir können uns dieser Ansicht Buchwalds um so weniger anschließen, als wir in der Anordnung der Personen vor dem Vorhang unterhalb der Engelsgalerie, in ihrer losen, doch keineswegs teilnahmslosen, auf Repräsentation bedachten Stellungnahme zueinander, in der räumlichen wie körperlichen Figuration der Komposition gerade alle typischen Merkmale jener bedeutsamen Stilphase um 1450 wiederzuerkennen glauben. Eine Datierung um 1500 oder doch später wird entschieden ablehnen müssen, wer einmal eine Madonna Holbeins[59]) oder gar Dürers Rosenkranzfest und damit die ungeheure Distanz geistigen Geschehens zu allen Werken des vorigen Jahrhunderts auf sich einwirken ließ. Niemals wären diese roten Engel bei allen raumbildnerischen Tendenzen doch noch so flächenhaft und monochrom auf den roten Grund gesetzt als um die Mitte des Jahrhunderts. Wie zurückhaltend auch noch der räumliche Verlauf von Hinter- und Vordergrund, von den Engeln zu Kissen und Bank, darauf die Madonna gesetzt ist. Und diese sitzt nicht einmal fest, klar und bestimmt, sondern schwebend und durch die Äußerungen des Mantelstoffes der Kontrolle entzogen, obwohl bereits, wie wir sahen, an der

linken äußeren Mantelzone mit der Veranschaulichung räumlicher Relationen entschieden Ernst gemacht worden ist. Aber die Personen und der Hintergrund sind dem Beschauer so nahe an die vordere Bildebene gerückt, daß er zurücktreten muß und erst in der Distanz die räumliche Orientierung findet. Die Figuren sitzen in ihren Rahmen wie in aufgestellten, sehr flachen Schachteln.

Aber auch der Faltenstil bestätigt nur die Jahreszahl 1447. Es ist der gebrochene, vielfach sich überschneidende und knikkende Faltenstil eines Tuchermeisters, eines Lochner und Witz, der nun eine neue Dichte stofflicher Aussprache entfaltet. Es ist auch derselbe Faltenstil, der bei dem Christus der Dornenkrönung, der Magdalena der Kreuzabnahme und des Noli-metangere in Erscheinung tritt. Vergleicht man die Madonna der Außenseite mit dem Christus als Gärtner, so verrät die ähnliche Organisation des Gewandes mit dem nach links ausschwingenden Zipfel die gleiche Handschrift. Sogar die kleinen Röhrenfalten, die sich am Rande ösenförmig aufwerfen und im Innern schattiert sind, fehlen auf beiden Darstellungen nicht. Es ist auch derselbe Christustyp, der außen wie innen (Auferstehung, Noli-metangere) Gestalt bekommen hat. Die segnende Hand mit dem langen, leicht geknickten Zeige- und dem ausgestreckten Mittelfinger gehört ihm ebenfalls in der Darstellung als Gärtner an. Es will scheinen, als habe sich der Maler bei der Konzeption der Außenseiten bereits zu einer Reife und Innigkeit des Gefühls entwickelt, welche man vermutungsweise als „Spätstil" bezeichnen kann. Gegenüber der heftigen Gebärde der Kreuzigung ist hier eine Stille und Gebundenheit der Akzentsetzung und eine souveräne Behandlung der großfigurigen Gestalten eingetreten. Spätstil eines Künstlers — das bedeutet in der Kunstgeschichte gemeinhin die Zusammenfassung aller bildnerischen Lebenserfahrungen in einem sinnierenden, repräsentativen Werke, und zugleich den Verzicht auf kleingliedrige Details zu Gunsten einer konzentrierten Wesenheit. Wir kennen von unserem Meister nichts als das eine Werk, dürfen uns also keinen spitzfindigen Kombinationen überlassen, aber innerhalb dieses Werkes dürften die Außenflügel immerhin als Spätstil anzusprechen sein.

Unsere Annahme wird durch den nun folgenden Vergleich der Legendenbilder mit den Bildern der Passionsgeschichte nur bestätigt. Ludwig Kämmerer hat einmal beiläufig die Ansicht ausgesprochen[60]), die Szenen der Barbara-Legende seien „erheblich früher" anzusetzen als die übrigen, hat aber leider keinen näheren Termin für die Datierung genannt. In der Tat macht sich eine gewisse Diskrepanz in den Ausdrucksformen beider Flügelseiten bemerkbar. Äußerlich etwa darin, daß jener obere Bildabschluß durch das Maßwerk und die breitlappige, altertümlichere Akanthusranke des Goldgrundes, welche noch schwer und mit Pathos in die Komposition eingreift, bei den Passionsszenen fortgelassen ist. Dann aber auch in einer gewissen Kleinzügigkeit, beinahe Zierlichkeit der Pinselführung gegenüber dem schon schweren Duktus innerhalb der Passionsgeschichte. Alle diese Fragen lassen zumindest Einwände gegen die handschriftliche Affinität beider Seiten berechtigt erscheinen. Wir wollen diesen Problemkreis an einigen Beispielen näher erläutern.

Die Körperform.

Sie bewegt sich auf den Bildern der Barbara-Legende zumeist noch in zartgliedriger Schlankheit. Ein Nachklingen gotischer Tradition macht sich vor allem in der behutsamen Durchbildung der Heiligengestalt selbst und ihrer feingeformten Arme, Hände und Finger, dem knochenlosen aber immer empfundenen körperlichen Habitus geltend. Leicht legt sich ihr blaues Gewand an den Körper, und die dabei verursachten Faltensäume sind ebenso zierlich gefügt wie der Gliederbau, den sie umschreiben. Ähnlich werden auch die anderen Figuren, der Steinmetz, die Gefolgschaft, sogar der Vater durchgebildet. Aber etwa in dem bösen Hirten oder schon in den Peinigertypen, ganz besonders in den drei großen Mittelfiguren will eine schwerere, plastischer gerundete Körperlichkeit in Erscheinung treten, Vollkörper mit Röhrenfaltengewändern, die zugleich den Übergang zu den Gestalten der Passionsgeschichte bilden. Denn hier hat die Auffassung von dem Status einer menschlichen Figur neue Resultate gezeitigt. Mit einem stärkeren Gefühl für die körperlichen Energien in einer kauernden Gestalt sitzen die Schläfer am Oelberg als der Steinmetz auf dem ersten Legendenbilde. Lauter stoßen be

der knieenden Magdalena der Kreuzabnahme die schweren Faltenmassen auf den Boden, als dies etwa bei der Hinrichtung Barbaras der Fall ist. Und wenn wir endlich Joseph von Arimathia, schwer daniedergebückt, den Leichnam Christi in den Sarg heben sehen, so finden wir dort zunächst kaum eine Parallele. Aber der böse Hirte würde sich sehr wohl in diesen Rahmen einfügen lassen, und vergleichen wir einmal die Folterknechte auf beiden Seiten, so wird sich bei den Passionsszenen nur eine leise Tendenz zur Verfestigung des Strukturgedankens, aber keine grundsätzlich anders geartete Ausdrucksweise feststellen lassen. Die Gesellen gleichen einander in Haltung, Gebärde, physiognomischer und koloristischer Charakteristik so sehr, daß hier nur auf dieselbe stilangebende Meisterhand geschlossen werden kann. Nur ist die Formulierung im ganzen etwas straffer, das Fleisch voller und saftiger geworden, aber schon auf dem ersten Marterbild der Heiligenlegende wird in dem nackten Arme des linken Gesellen, der die Heilige mit einem Tuch abtrocknet, dasselbe Formempfinden bemerkbar, das dann etwa in dem vollen Oberschenkel des bei der Dornenkrönung im Vordergrund knieenden Mannes sich ausspricht. Nicht alle Gestalten der Passionsgeschichte sind so körpergesättigt. Noch in dem rechts vorn schlafenden Wächter der Auferstehung ist etwas von dem leiseren Empfinden lebendig, welches den Steinmetzen schuf, noch in den heiligen Frauen der Kreuzesbilder klingen jene Formen nach, und die Magdalena der Kreuzigung ist ebenso fein gegliedert wie die heilige Barbara, ja, geht man in die Details, so spricht aus ihren ein wenig nervös bewegten Fingern die nämliche sensible Körperlichkeit wie dort. Einzelheiten wie etwa die auf beiden Seiten gern geübte jähe Handbewegung durch Abspreizen des Daumens (I, 2 und 11 — II, 5 und 12), oder die geflochtene Strohhaube in der Hand des Peinigers auf der Dornenkrönung, welche auf den beiden ersten Marterbildern der Legende sich ebenfalls schon vorfindet, runden das Bild nach dieser Richtung hin ab.

Mit der leisen Tendenz zur stofflichen Konsolidierung, welche also bei den Passionsbildern festzustellen ist, geht eine gewisse Neuorientierung in der Faltengebung zusammen, aber es ist kein „anderer" Faltenstil, sondern derselbe wie früher, nur eben ge-

festigter. Denn wie etwa ein Stück weißes Manteltuch bei der Schleifung Barbaras sich aufwirft, das ist nicht viel von der gewandlichen Faktur bei der Darstellung „Christus als Gärtner" unterschieden, sogar das dem Meister eigentümliche Auswerfen eines Mantelzipfels fehlt hier nicht. Zugegeben, daß bei den Bildern der Legende die Stoffe im allgemeinen sich weniger sturmbewegt, in dünneren Falten gebärden, so trifft dasselbe für manche Partien der Passionsgeschichte ebenfalls noch zu, und wir verweisen wieder auf die — zweimal dargestellte — Figur des bösen Hirten, bei dem sich die Falten gerade zu jenen ösenförmig auslaufenden und innen schattierten Röhren umzubilden beginnen, wie wir sie dann bei den Passions- und Außenseiten beobachten können.

Das Raumproblem.

Hatte die breitlappige, schwer an den Dingen vorbei und in sie hineinwachsende Akanthusranke einen idealisierenden Ornamentcharakter an die Stelle räumlicher Hintergrundandeutungen zu setzen gewußt, so werden andererseits durch ihren Fortfall auf den Passionsbildern keine sonderlich umstürzlerischen Tendenzen in dieser Hinsicht gefördert. Es ist nicht so, als habe dieses Ornament aus einem inneren Drange nach Raum und Weite unbedingt fortfallen müssen. Es hätte beispielsweise noch bei der Dornenkrönung eine ebenso erfolgreiche Rolle als kontrastreiche Folie spielen können wie etwa bei der dritten Marter Barbaras. Der Maler sah immer in Kontrasten, und nachdem er noch die großen Figuren der Mitteltafel vor eine prachtvolle Hecke aus Granatapfelmuster, Akanthuswerk, Heiligenscheinen und Engelsflügeln gestellt hatte, ließ er es auf den Passionsbildern bei einem einfachen Goldgrund bewenden. Gewiß hatte er nun damit die Mittel zu einer gewissen Verräumlichung in der Hand, und er nutzte sie auch, aber doch nur im Sinne einer graduellen, weniger essentiellen Entwicklung, wie wir dies schon bei dem Thema Körperform gesehen haben. Überdies war schon die Maßwerkumrahmung demselben Verlangen, Tiefenwirkungen zu erzielen, entsprungen. Es ging ihm um anderes.

Es ist noch kein Innenraum, hier nicht und dort nicht, in den der Maler die Figuren einstellt, aber Ansätze dazu sind vorhanden, wenn er auf dem Bilde, da Dioskuros die Götzenbilder zerstört findet, einen Fußboden aus Platten und mit Hilfe des kleinen Tempelchens absonderlicher Provenienz eine Vielfalt an Durchblicken und Überschneidungen bietet, und jenen jähen Lichteinfall von rechts, welcher vielleicht dem entspricht, was dann in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von deutschen Malern an Ausblicken auf die Straße usw. erreicht wurde. Oder er zieht, wie auf dem dritten Marterbild, den Mosaikfußboden bis über die Bildmitte empor, und akzentuiert vermittels der nicht allzuhohen Holzverschalung der Rückwand den Hintergrund in der Weise, daß es nun andererseits möglich wird, die Figurengruppen etwas nach hinten in das Innere des imaginären Raums zu ziehen. Diese Technik, und das ist nun nicht wenig entscheidend, hat der Maler bei der Passionsgeschichte noch zweimal angewandt, nämlich bei der Geißelung — obwohl hier nicht so ausgeprägt, aber im Prinzip identisch — und bei der Dornenkrönung. Alle drei Bilder bezeugen überdies die Vorliebe des Malers für reiche Fußbodeninkrustationen sowie jene Holzverkleidung der Rückwand, die ihm anscheinend bei seinen innenräumlichen Experimenten sehr gelegen haben mag.

Dazu gesellt sich dann ein nicht immer aussichtsloses Bemühen um perspektivische Raumkonstruktionen [61]). Auf dem dritten Legendenbild — Dioskuros findet die Götzenbilder des Tempels zerstört — treten diese Tendenzen zum erstenmale mit aller Deutlichkeit in Erscheinung. Aber es handelt sich noch nicht um Konstruktionen im mathematischen Sinne wie auf dem bekannten Bilde vom Peringdörffer Altar: der hl. Lukas malt die Madonna, wo sich alle Fluchtlinien des Bodens und des Türrahmens rechts oben an der Schulter der Heiligen in einem Punkte vereinigen [62]). Auf dem Breslauer Bild treffen sich die verlängerten Vorderkanten des Tempels in einem außerhalb der Komposition auf dem Goldrahmen zu denkenden Punkte. Aber schon die nächstfolgenden Bodenlinien schneiden sich nicht mehr in diesem Punkt, sondern gehorchen einem neuen Liniensystem mit eigenem Fluchtpunkt. Ein gemeinsamer Fluchtpunkt

für die Linien aller Raumebenen ist also noch nicht geschaffen, wohl aber für jede Einzelebene, und das Verlangen, parallele Linien im Bilde zur Konvergenz zu bringen, wird offensichtlich. In diese, empirisch abgeleitete Richtungsordnung der Raumlinien sind auch die Figuren eingestellt. Auf dem nächstfolgenden Bilde, Barbaras Flucht aus dem Gefängnis, wird dieses konstruktive Prinzip wiederholt. Bemerkenswert ist zunächst die perspektivische Verkleinerung der Erdschollen mit zunehmender Entfernung vom Beschauer. Der Fluchtpunkt der Turmkanten liegt an der entsprechenden Stelle rechts und in nämlicher Höhe wie auf dem vorigen Bilde. Ein anderes Liniensystem wird durch die Profile des Mauerstückes gegeben. Am vorgeschrittensten aber verarbeitet diese Methodik das darunter befindliche Bild mit der Schleifung Barbaras, wo der Engel mit dem weißen Tuch sich der durch die Verkürzung der Häuserfront entstehenden Diagonalbewegung einfügt, und die Richtungskonstante nach einem am rechten Bildrande liegenden Fluchtpunkt von beinahe allen Motiven mit unerheblichen Abweichungen befolgt wird. Auf dem dritten Marterbild — der Heiligen wird eine Brust abgeschnitten — schneiden sich die Orthogonalen in einem bedeutend oberhalb des Bildrahmens anzusetzenden Fluchtpunkt, die Kanten und Füße der Holzbank hingegen erheblich tiefer, etwa in Augenhöhe der beiden zuhinterst stehenden Männer. Diese Konstruktion nun findet sich wieder bei der Dornenkrönung Christi, wo die Liniensysteme des Fußbodens und der Holzbank in demselben Verhältnis zueinander divergieren wie auf dem eben besprochenen Bilde. Endlich kann man noch bei der Geißelung Christi in den mit perspektivischer Absicht eingestellten Beinen der beiden Knechte die nämlichen Prinzipien nachwirken sehen. Von einer zentralperspektivischen Konstruktion kann also noch nirgends die Rede sein. Im übrigen aber bot sich dem Maler der Passionsgeschichte weit weniger Gelegenheit zur Darstellung von Innenräumen. Es ist charakteristisch, daß er nun stärker mit den Figuren selbst perspektivisch zu bauen beginnt. Der Ernst der Passionen ließ die Gestalten dominieren. Der Maler rückte sie ganz nahe an die vordere Bildebene und erfand so stärkere Wirkungen im räumlichen Hintereinander ihrer Positionen. Die Auferstehung ist ein Beispiel für viele.

Christus ist frontal in den Vordergrund gestellt, während der dritte Schläfer mit der tiefenperspektivischen Bewegung der Sargkanten nach hinten getragen wird, wo sich die Fluchtlinien in einem sehr weit außerhalb des Bildes liegenden Punkte schneiden. Überhaupt sind nun die Gestalten größer geworden im Verhältnis zu vorher, und mit ihnen die Schwierigkeiten räumlicher Projektion. Den Maler beschäftigen nun die landschaftlichen Probleme weit weniger als noch auf den Gemälden der heiligen Barbara. Ihm geht es jetzt vor allem um eine intensive Raumbeziehung von Vorder- zu Mittelgrund, und auf den vier letzten Bildern wird die Landschaft zur bloßen Kulisse, ohne wesentlich einzugreifen.

Hier ist nun allerdings ein prinzipieller Unterschied gegenüber den Bildern der Legende festzustellen. Denn gerade die Darstellung der Landschaft und ihrer räumlichen Funktionen schien dem Maler der vier Bilder des rechten Innenflügels (I, 5, 6 — 11, 12) eine Aufgabe, vieler Mühen wert. Auf dem ersten Bilde dieser Flügelseite ist der gute Hirte mit seinen Schafen im Hintergrund stark verkleinert, ebenso die Bäume auf den Höhenzügen zur Linken und zur Rechten. Auch die weißen Blüten sind schließlich nur noch als kleine Pünktchen sichtbar. Die Landschaft entwickelt sich also kontinuierlich von vorn bis in den Hintergrund, und ihre ungebrochene Tiefenerstreckung bietet sich ungeschmälert dem Beobachter dar. Das ist ebenso noch auf dem nächsten Bilde der Fall. Aber wie schnell das Interesse des Malers an solchen Darstellungsmethoden erlöschen konnte, zeigen schon die beiden darunter befindlichen Gemälde der Enthauptung und der göttlichen Vergeltung, welche jene Eindringlichkeit der landschaftlichen Motivierung vermissen lassen. Da wird alles primitiv nach dem Schema abgetan, möglicherweise von Gesellenhand, aber jedenfalls doch nach den Anweisungen des Meisters. Die Figuren und ihre dramatischen Schicksale stehen im Vordergrund, und so leiten denn diese Bilder gleichzeitig zu den Passionsdarstellungen über, welche mit der Szene am Oelberg beginnen.

In dieser Oelbergszene, welche gleichwohl noch nach den Raumprinzipien der Innenseiten gestaltet ist, kündigt sich bereits das neue kompositionelle Element an, welches dann für die übrigen Tafeln zu entscheidender Wirkung gebracht wird. Wurde die Raumgestaltung der Innenseiten im wesentlichen von perspektivischen Experimenten bestritten, so übernimmt nun das komponierende Verfahren im engeren Sinne, die dekorative Bildgestaltung, die Führung. Natürlich lassen sich beide Verfahren nicht streng voneinander scheiden. Auch die perspektivischen Bemühungen gehören dem Kapitel der Komposition an, wie diese wiederum aufs engste mit jenen verknüpft ist. Lediglich zur begrifflichen Klärung der verschiedenen künstlerischen Situationen sei hier einmal die Scheidung zwischen den in erster Linie mit perspektivischen Problemen arbeitenden und jenen vornehmlich dekorativ komponierenden Verfahren gestattet,[63]) um so mehr als das Werk selbst diesen Unterschied gerechtfertigt erscheinen läßt.[64])

Die Landschaft des Oelbergs, in leiser Kurve nach hinten ansteigend, ist nach dem uns bekannten Prinzipe kontinuierlicher Landschaftsdarstellung gebildet. Der Engel mit der Hostie kommt verkleinert aus dem Hintergrund hervor. Aber wie die beiden Jünger im Vordergrund imponierend die Bildfläche flankieren und Christus, etwas nach hinten gesetzt, doch nicht kleiner geworden — er ist die Hauptperson — ihnen das Gleichgewicht hält, das bezeugt doch schon ein neues dekoratives Kompositionsgefühl, nämlich dieses: die Darstellung auf einige wenige, aber um so intensiver wirkende Akzente zu reduzieren. Die einzelne Figur erhält einen größeren tektonischen Auftrag als vorher. Dieses baumeisterliche Element sehen wir dann sich immer mehr entwickeln. Die Raumbilder der Geißelung und der Dornenkrönung sind, wie festgestellt wurde, durchaus noch im Sinne der eigentlichen Legendenbilder konstruiert, aber die Zahl der handelnden Personen ist bereits auf ein Mindestmaß herabgesetzt. (Während noch bei den Martern Barbaras vier, fünf, sechs zugegen waren). Daß damit die Gestalten selbst größer werden, wurde bereits erwähnt, und auch ihre Beziehungen zueinander im Raum gewinnen nun an innerer

Bestimmtheit. Am reinsten tritt uns diese abgeklärte Welt- und Menschenanschauung in den Bildern der Grablegung und der Auferstehung entgegen. Auf dem ersten Bilde ist jede der sechs Gestalten am Sarge in Haltung und Gebärde mit den anderen organisch verwachsen und aus ihrer räumlichen Umgebung schlechthin kaum mehr zu lösen. Mit derselben unverrückbaren Notwendigkeit sind die sechs schlafenden Wächter der Auferstehung um den Sarkophag gruppiert, als könnte dieser nur so seinen festen Standpunkt im Raum behalten. Gewiß hatte der Maler der Legendenbilder sich schon in ähnlicher Richtung versucht, aber auf den ersten Marterbildern beispielsweise, handelt es sich doch um ein — relativ — noch recht äußerliches Gruppieren der Personen, während die beiden Landschaften mit den Hirten bereits spüren lassen, was dann in den letzten Passionsbildern zur Reife gelangt. Vergleicht man etwa die Auferstehung mit der Darstellung des berittenen Dioskuros in der Landschaft, so wird ein gemeinsames Schema in der Einbettung der Köpfe zwischen zwei Hintergrunderhebungen deutlich. Aber an die Stelle kleingliedriger Vielfalt und Erzählerfreude ist dort eine ökonomische Beschränkung auf großfigurige Kontraste getreten, und anstatt weithin sich verlierender Tiefenerstreckung ein engerer landschaftlicher Umkreis, aber in seiner räumlichen Atmosphäre gestillter und verbundener. Schienen die Figuren der Heiligenlegende mitunter trotz heftigster Verknüpfungen noch etwas isoliert im Raum zu stehen, so werden sie nun zu einfachen, aber sprechenden Wirkungen zusammengeschlossen. Was endlich noch durch ihre koloristische Haltung unterstrichen wird.

Farbe, Licht und Schatten.

Mit der auf den Gemälden der Barbara-Legende vorherrschenden kleingliedrigen Akzentsetzung geht eine ebenso kontrastreiche wie differenzierte kostümliche Koloristik zusammen, welche es liebt, an kleinem Orte viele Farben zu versammeln und durch immer neue koloristische Erfindungen die Komposition recht vielfältig zu beleben. Unter den glanzvollen Mänteln, welche beim Umschlagen ihr andersfarbiges Futter zeigen

wollen, kann nicht genug an Kostbarkeiten der farbigen, perlen- und edelsteingeschmückten Textilien vorgeführt werden. Prachtvoll hier vor allem das pelzbesetzte Goldgewand des Vaters mit seinen roten und blauen Mustern. Die reine Leuchtkraft der Farbe tritt am intensivsten an den Anzügen der Peiniger in Erscheinung, wo das Zitronengelb, Zinnoberrot und das eindringliche Moosgrün in rhythmischem Wechsel voll sich entfalten können. Außer diesen kommen noch ein sattes Blau, Goldbraun, Karmin, Ocker und ebenso einfache, zumeist ungebrochene Temperafarben zur Anwendung.

Innerhalb der Passionsbilder werden dieselben Farben auf größere Flächen verteilt und bedachtsamer gegeneinander abgewogen. Von dem prunkenden Juwelenreichtum ist nur noch auf dem Kreuzigungsbilde etwas zu spüren, im übrigen befleißigte sich der Maler größerer Zurückhaltung, die schon durch das andere Thema bedingt war. Die Klangfarbe ist im allgemeinen etwas dunkler, beinahe stumpfer geworden. Ein mehr auf das Dekorative gerichteter Kolorismus spricht sich ruhig und gemessen, doch nicht minder kräftig aus. Das Inkarnat ist bei der Heiligen naturgemäß von hellem Weiß, bei dem Christus verspottenden Knecht der Dornenkrönung brünett mit rötlichen Tönen, blasser und mehr ins gelbliche gehend dann das des Christus und der Schächer auf der Kreuzigung, wohingegen bei der Kreuzabnahme eine leichenhafte Wachsfarbe mit aschgrauen Valeurs die abgestorbenen Organismen kennzeichnet.

Eine wichtige Rolle spielt auch das von rechts vorn mit lebhafter Helligkeit einfallende Seitenlicht, welches die Gesichter, Gestalten und Gewänder häufig wie magisch übergießt, während die übrigen Partien im Dunkel zu versinken scheinen. Die Schlagschatten werden nach links abgeworfen — vom Betrachter aus gesehen. Sehr fein ist zum Beispiel bei der Flucht Barbaras ein schmaler Schattensaum um die Kontur der Gestalt gelegt. Außerdem werden zur Erzielung plastischer Wirkungen die Körper und Gewänder an der linken Seite gleichmäßig schattiert, wie auch die Bodenstreifen des öfteren nach hinten zu sich verdunkeln. Diese eben besprochene Licht- und Schattenführung ist allen Teilen des Altars gemein. Ein Unterschied zwischen den Gemälden der eigentlichen Legende

und denen der Passionsgeschichte macht sich also in dieser Hinsicht nicht bemerkbar.

Resultat.

Kehren wir an den Ausgangspunkt dieser Betrachtungen zurück. Unsere Untersuchung der Körperformen, des räumlichen, kompositionellen, koloristischen Habitus beider Flügelseiten konnte mit wenigen Ausnahmen die allmähliche Entwicklung zur Klarheit und Verfestigung, zur Stille und Einfachheit der letzten Passionsbilder notieren. Ging es dem Maler der Barbara-Legende wesentlicher um ein methodisches Experimentieren mit räumlichen und koloristischen Problemen, so stellt sich nunmehr die Malerei der Passionsbilder als eine organisch aus der Bildidee erwachsene, in sich geschlossene Form dar. An Stelle der Vielheit ist — cum grano salis — die Einheit getreten. Die Gestalten werden zu Exponenten des Raumes, in dem sie stehen.

Das gilt nun durchaus im Sinne der Entwicklung des allgemeinen deutschen Zeitstils. Von Lukas Moser zu Konrad Witz, von Meister Francke zu dem Anonymus des Tucher-Altars führt dieselbe Linie wachsender Körperlichkeit und souveräner Raumentwicklung im Bilde. Was in den 20er und 30er Jahren an bildnerischen Erkenntnissen in kühnem Fortschreiten gesammelt und gearbeitet wurde, wird um die Jahrhundertmitte noch einmal mit genialer Größe zu neuem Leben zusammengefaßt. Weniger machtvoll, weniger zwingend und prinzipiell stellen sich innerhalb des Breslauer Barbara-Altars die Gegensätze dar, wie wir sie durch jene Großen zu kennzeichnen versuchten. Es ist ein verschlungenerer künstlerischer Prozeß, hier sich verbessernd, dort wieder den alten Anregungen nachgehend, im ganzen aber das Werk einer beständig über die neuesten malerischen Erfindungen seiner Zeit orientierten, einheitlichen Künstlerschaft. Denn trotz aller gegenteiligen Feststellungen glauben wir doch durch die vorangegangenen Untersuchungen zur Genüge den zuinnerst verwurzelten künstlerischen Zusammenhang aller Teile des Altars dargetan und den Beweis für die allmählich zu bestimmterer Formulierung heranreifende Meisterschaft eines Künstlers erbracht zu haben.

Wir möchten nicht mißverstanden werden. Selbstverständlich hat nach mittelalterlichem Brauche auch dieser Meister eine Anzahl Gesellen in seiner Werkstatt beschäftigt, die sich nach seinen Angaben und Ideen am Werke beteiligten. So könnten von den Bildern der Legende das zweite, — Dioskuros will das Schwert gegen seine Tochter ziehen —, das achte — die zweite Marter Barbaras — und die beiden letzten Bilder von Gehilfenhand herrühren, von den Passionsbildern die Kreuztragung, Noli-me-tangere, und Christi Himmelfahrt. Für den Meister selbst sprechen überzeugend das erste, dritte, vierte, fünfte, siebente Bild der Barbara-Legende, sowie Oelberg, Dornenkrönung, Grablegung und Auferstehung. Kreuzigung und Kreuzabnahme dürften nicht zu allen Teilen von ihm ausgeführt sein — das ergibt schon eine eingehende Betrachtung des viel gröberen Schweißtuches — aber auch hier wie in den übrigen Fällen geht der Entwurf sicherlich auf den Meister zurück. Die in seinem Auftrage schufen, konnten die persönliche Handschrift ihres geistigen Oberhaupts nirgends verleugnen.

DRITTER TEIL.

DIE KÜNSTLERISCHE HERKUNFT DES MEISTERS.

1) Historische Entwicklung des Kunsturteils.

Überschaut man den nicht unbeträchtlichen Bestand schlesischer Tafelbilder jener Zeit, so erscheint es äußerst zweifelhaft, daß in diesem qualitativ wenig ertragreichen Boden eine so starke künstlerische Potenz Wurzeln geschlagen hat. Zwar bestand in Breslau schon früh eine wohlorganisierte Malerinnung[1]), aber eigentlich schulbildend — im höheren Sinne einzelner Malerpersönlichkeiten — ist sie wohl nie gewesen, und ihre in Kirchen und Museen erhaltenen Produktionen repräsentieren ein tüchtiges, doch eben nur dieses: ein handwerkliches Niveau. Überdies existierten derartige Malerinnungen seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in fast allen bedeutenden Städten[2]), ohne nennenswerte künstlerische Bedeutung allzuoft, Handwerkerorganisationen, in denen neben Glasern und Tischlern Künstler wie Kunstgewerbler in voller Gleichberechtigung ihren Platz inne hatten. Schon E. Kalesse spricht — 1883 — in seinem Aufsatz über den Breslauer Barbara-Altar[3]) von der „gewöhnlichen Handwerksarbeit der in den Innungszwang gepferchten Maler des 15. Jahrhunderts, welche im Durchschnitt die ängstlichsten und gewissenhaftesten Traditoren des einmal ausgebildeten Typus waren", und stellt diesen „gewöhnlichen" Arbeiten in Breslau eine ungewöhnliche, nämlich den Barbara-Altar, gegenüber. Nach eingehender Beschreibung der Gemälde fährt er fort:

„Hier in Breslau ist das Altarwerk vielleicht nicht entstanden, ein nur entfernt analoges Stück in Malweise und Auffassung ist unter den noch zahlreich erhaltenen schlesischen Tafelbildern dieser Zeit kaum nachzuweisen. Der Barbara-Altar trägt nur zu deutlich süddeutschen Charakter, spätere noch eingehendere Vergleichung dürfte zu genauerer Klassifikation führen. Für den Import von den Gemälden sprechen auf der einen Seite die weitgehenden und lebhaften Handelsbeziehungen Breslaus mit Augsburg, Nürnberg

usw., auf der anderen auch die bekannten Nachrichten von Bilderbestellungen aus dem Ausland. Sollte auch ein süddeutscher Maler nach Breslau gekommen sein um hier vorrübergehend zu malen, so hätte dies die hiesige Malerinnung kaum gestattet, ihre Privilegien erlaubten ihr, sofort mit Erfolg einzuschreiten und jedem Fremden die Kunst zu verbieten. Immerhin kann aber der Zufall nur dieses e i n e Werk von einem geschickten Breslauer Meister, welcher seine Studien nicht allein hier gemacht hat, erhalten haben."

Diese stilkritische Würdigung des Breslauer Altars, verbunden mit einer höchst hellsichtigen und lebensfähigen Hypothese bezüglich seiner Provenienz, ist nicht die erste Abhandlung über den Gegenstand. Schon vor mehr als 100 Jahren hat Büsching, der einheimische Kunsthistoriker, auf ihn hingewiesen.[4]) Doch konnte er kaum mehr als eine ausführliche und liebevolle Beschreibung der Gemälde geben und begnügte sich am Ende mit dem abschließenden Qualitätsurteil:

Alles auf dieser trefflichen Altartafel ist vorzüglich und kunstreich ausgeführt und was noch mehr ist, alles ist ganz überaus vortrefflich erhalten. Höchst geringe Verletzungen möchten an ihm zu finden sein und keine Stelle berührte ein später verderbender und beschmierdender Pinsel; alles steht noch in alter Reinheit und Tüchtigkeit da".

Nach dieser ersten Kritik des Werkes verging fast ein halbes Jahrhundert, ehe sich die einheimische Kunstforschung von neuem dem Gegenstande zuwandte. Alwin Schultz, von dessen urkundlichen und historischen Arbeiten noch heute jede wissenschaftliche Beschäftigung mit altschlesischer Malerei auszugehen hat, bezeichnet ihn — 1866 — „in jeder Hinsicht, sowohl was Zeichnung als Kolorit anbelangt, als ausgezeichnet"[5]). Und einige Jahre später konstatiert Schultz ergänzend — und versucht damit, noch vor Kalesse, eine stilkritische Zuweisung des Altars in die Wege zu leiten[6]):

„ . . . Dieses Bild . . . zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit der Kölner Schule des Stephan Lochner, wenn es auch gegen dessen Werke weit zurücksteht; besonders ist die Zeichnung bewegter Vorgänge noch sehr schwach, dagegen sind die großen Mittelfiguren viel besser und geschickter ausgeführt, anmutig in der ganzen Erscheinung".

Auf die Untersuchungen von Schultz und Kalesse erfolgte von seiten der einheimischen Kunstwissenschaft zunächst nicht viel. Auch die verschiedenen Museumskataloge enthalten sich allzu bestimmter Kritiken[7]), außer daß der Führer von 1883 den Altar als „das beste Werk schlesischer Malerei aus dem 15. Jahrhundert" betrachtet wissen will,

Endlich sei noch das Urteil des Breslauer Kunsthistorikers Lutsch zitiert, der in seiner „Würdigung des künstlerischen Schmuckes der Barbara-Kirche" den Altar ebenfalls zu den „wertvollsten Kunstschätzen Schlesiens" zählen möchte.[8])

Inzwischen hatten sich bereits auswärtige Wissenschaftler für das Objekt zu interessieren begonnen.

Nach Otte[9]) äußerte sich Janitschek in seiner Geschichte der deutschen Malerei,[10]) der vor allem die entwickelungsgeschichtliche Bedeutung des Werkes herausstellte.

Bald darauf erscheint Thodes grundlegendes Werk über die Malerschule von Nürnberg,[11]) in dem zum erstenmal der Versuch unternommen wird, den Meister der Barbara-Legende unter die Schüler und Nachahmer „Meister Pfennings", welcher nach Thode kein anderer als der Urheber des Tucher-Altars ist, einzuordnen. „Eine der wichtigsten und künstlerisch hervorragendsten Schöpfungen deutscher Malerei des 15. Jahrhunderts" nennt er unseren Altar, und wenn dieser auch kaum von der Hand Meister Pfennings selbst herrühren dürfte, das Wichtigste bleibt — immer nach Thode —, daß seine Kunst im Nürnbergischen und hier in der nächsten Umgebung jenes Großen wurzelt, so nah verwandt erscheint seine formale und geistige Haltung der Meister Pfennings.

„Alles, was wir von der älteren Malerei in Breslau wissen, würde die andere denkbare Annahme, daß er seinen Stil selbständig, bloß auf Grund der heimischen Kunstübung gefunden und ausgebildet habe, also eine von Pfenning unabhängige, demselben parallele Erscheinung sei, als durchaus unhaltbar erscheinen lassen. Eine original bedeutende Malerschule hat Schlesien weder vor noch nach dem Meister des Barbara-Altars besessen . . . Die wenigen, in Breslau aufbewahrten Erzeugnisse schließen sich — wie der Meister des Imhof-Altars — an die großen Meister der Prager Schule an . . . Nichts verbindet sie mit dem Barbara-Altar. So ist auch dieser nur erklärlich, wenn man annimmt, daß er einer der Sendboten und Verbreiter der Kunst von Nürnberg, die nach der Prager in Schlesien die herrschende wurde, gewesen ist . . . ." (Thode S. 84)

Mit dieser eindeutigen Klassifikation tritt die Geschichte der Stilkritik an unserem Werk in ein neues Stadium fruchtbarer Erörterung. Zwar läßt sich von den übrigen Tafelbildern Breslaus, die Thode allzukühn und im Eifer erster Entdeckerfreude dem Meister der Barbara-Legende zuschreiben wollte, nichts mehr aufrecht erhalten. Wesentlicher ist, daß nun eine

Grundlage für alle weiteren Untersuchungen konsolidiert wurde, eine Arbeitsbasis, von der aus man sich nun für oder gegen Thodes Theorien zu entscheiden hatte.

So finden wir denn in unserem Jahrhundert zwei grundsätzlich von einander geschiedene Hypothesen sich gegenüberstehen. Auf der einen Seite hält Curt Glaser[12]), im direkten Verfolg der Thodeschen Gedankengänge an dem fränkischen Formencharakter unseres Altars fest und bezeichnet ihn geradezu als eine „Ausstrahlung" jener hohen bildnerischen Kultur Nürnbergs, die in dem Tucheraltar ihren stärksten malerischen Ausdruck gefunden hat — so sehr auch Glaser immer an einer überlokalen, gemeinsamen Orientierung der Zeit festhalten möchte.

„Sicher hat, wenn nicht der Altar selbst einer Nürnberger entstammt, sein Meister hier seine Schulung empfangen . . . Er gehört in die Zeit der reifen Arbeiten des Tuchermeisters, aber man glaubt noch etwas von gotischem Rhythmus und der naiveren Erzählungslust der vergangenen Zeit in dem Werke zu spüren. Vielleicht sollte man daraus schließen, der Meister sei schon ein alter Mann gewesen, als er den umfangreichen Flügelaltar schuf. Aber seine Hand läßt sich nirgends sonst erweisen, und seine Persönlichkeit bleibt ein Rätsel, da nur mehr dieses eine Zeugnis seines Wirkens erhalten scheint". [13])

Auf der anderen Seite versucht Buchwald[14]), wohl unter dem Eindruck eines Aufsatzes von Hugo Kenczler[15]), den Nachweis für den überwiegend böhmischen Charakter der Gemälde zu erbringen. Während Kenczler den Altar beiläufig einem einheitlichen, angeblich von Polen, Oberungarn über Böhmen, Schlesien bis nach Franken gehenden Kunstbezirk einordnen möchte, spricht Buchwald direkt von einem „böhmischen" Werk. Beide, Kenczler sowie Buchwald, begründen ihre Ansichten mit Analogien aus der böhmischen Malerei des 14. Jahrhunderts, obwohl deren Entwicklung bereits seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts und der nun mit bilderstürmender Gewalt einsetzenden Hussitenkriege jäh erloschen ist. Zwischen Thode-Glaser einerseits, denen noch Woermann anzufügen ist[16]), und Kenczler-Buchwald andererseits steht, wenn nicht vermittelnd so doch beziehungsreich und Glaser nicht fern, die Theorie von Schmitz[17]), welche zwar den Breslauer Meister als einen, „dem Tuchermeister verwandten Charakter" bezeichnen, seine alleinige Ab-

leitung — im Sinne Thodes — aus der Nürnberger Schule hingegen unbedingt ablehnen, und einer einheimischen Meisterschaft gegen alle Zweifel das Wort reden möchte. Schmitz enthält sich eingehenderer Beweisführung. Er meint, daß nach Ausweis anderer Bilder des Museums eine leistungsfähige Breslauer Malerschule zu Beginn des 15. Jahrhunderts wohl bestanden habe.

2) Apokryphe Werke.

Wenn wir nunmehr in die Diskussion der angeführten Literatur und darüber hinaus in den eigentlichen Brennpunkt unserer Arbeit treten, so möchten als erstes einige Irrtümer Thodes korrigiert werden. Thode glaubte nämlich die Handschrift des Breslauer Meisters in einigen anderen Malereien wiederzuerkennen. Es sind dies folgende Werke:

Ein Schweißtuch der Hl. Veronika. Tafelbild. Im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. Inv. Nr. 332. Aus der Barbara-Kirche.

Maria mit dem Kinde im Gehäuse. Tafelbild. Ebenda. Inv. Nr. 9973. Um 1480. Aus der Sammlung Minutoli (Liegnitz). (Nach Thode in dem „breiten Stil der Außenflügel gehalten".)

Die Wandmalereien im linken Chorumgang des Breslauer Doms[18].

Ein mittelalterlicher Klappaltar vom Jahre 1468. Ebenda[19]). (Von Thode unter Vorbehalt demselben Meister zugesprochen.)

Das Schweißtuch mit dem braun getönten Antlitz Christi steht auf schwarzem Grunde, der unten nur in einer schmalen Leiste, oben als breiter Streifen sichtbar wird. Es wird von fünf unverhältnismäßig klein gebildeten Engeln gehalten, welche die Leidenswerkzeuge (Kreuz, Hammer, Nägel, Dornenkrone — Lanze, Zange, Ruten, Geißel) in Händen haben. Der ähnliche hochstirnige Christustyp mit den in der Mitte gescheitelten, wellig geglätteten Haarsträhnen, die regelmäßige Gesichtsanlage, der kurze aber sehr voll gebildete Mund, der zweiteilige krause Bart, sowie die fingierte hebräische Schriftornamentik und endlich die tragenden Engel, welche denen auf den Außenseiten des Altars verwandt erscheinen: Alle diese Analogien würden

auf den ersten Blick die Thodeschen Kombinationen bestätigen — doch scheint die Qualität dieses Werkes hinter dem Meisterwerk zurückzubleiben — man beachte nur die auffallend rohe Zeichnung der Engel — ja noch mehr: Der Stil des Veraikon offenbart eine so grundsätzlich anders geartete künstlerische Persönlichkeit, daß es schwer fällt, sie mit dem Altarwerk in direkte Verbindung zu bringen.

Man fasse einmal den Christustyp des Passionsaltars ins Auge (Außenflügel, Innenflügel: besonders Auferstehung) und verfolge, wie hier alle Form gleichsam mit Fleisch angefüllt, voll und lebendig sich gibt, und wie dort, auf dem Schweißtuch, die unbewegliche, fast formelhafte Symmetrie der Gesichtsbildung beinahe ins Leblose, Ausdruckslose hinüberzuspielen scheint. Das liegt gewiß zum guten Teil an der Besonderheit des Themas. Nicht die malerische Wiedergabe eines lebendigen menschlichen Gesichtes galt es zu gestalten, sondern ein Bild im Bilde, eine traditionell festgelegte und auf ihr Regelmaß gebrachte Aufzeichnung.[20]) Wir haben nun ein passendes Vergleichsmoment in dem Schweißtuch der Veronika auf der großen Kreuzigung. Eine Großaufnahme führt uns die Unterschiede klar vor Augen. Diesem langen schmalen Nasensteg des Veraikon steht die den Christustyp der Passionsgeschichte bestimmende „Kulpnase" entgegen. Auch die Mundpartien erscheinen hier als von einer stärkeren sinnlichen Kraft geformt, vollends, wenn man nun noch die übrigen Bilder heranzieht (Außenflügel, Innenflügel: 8 und 9), während auf dem kleineren Bilde alles um einen Grad immaterieller und — im Sinne der Gotik — weniger körperhaft sich ausspricht. Fassen wir zusammen: Abgesehen von der verschiedenen Qualität beider Arbeiten paßt die mehr nach innen gerichtete und leicht ins Abstrakte gehende Geisteshaltung des Schweißtuch-Malers wenig zu dem aktiven, neuzeitlicheren Temperament unseres Meisters. Immerhin ist eine gewisse schulmäßige Verwandtschaft beider Werke — in der Typik — nicht zu verkennen. Vielleicht handelt es sich um eine, durch den Barbara-Altar beeinflußte, einheimische Werkstattarbeit. Das zweite, von Thode unserem Meister zugeschriebene Gemälde: Maria mit dem Kind im Gehäuse, ist sicherlich nach 1460, also mindestens 15 Jahre nach dem Altar

entstanden und bleibt ebenfalls hinter diesem an Güte und Festigkeit der Pinselführung erheblich zurück. Immerhin ist auch hier ein gewisses technisches Niveau nicht abzuleugnen.

Die Madonna steht, groß und schmal, das (bekleidete!) Kind in den Armen, in einer spätgotischen Stube, die sich in einem, an den Ecken profilierten Rahmen dem Beschauer eröffnet. Ihr sehr weiter, mehrfach sich überschlagender und am Boden hinschwingender Mantel wird an jeder Seite von einem Engel gehalten. In Schulterhöhe ist an einer durchlaufenden Stange ein kostbarer Brokatstoff aufgereiht, der, die herumgehenden Bänke bekleidend, die Gruppe der drei Figuren malerisch zusammenfaßt. Durch ein Fenster der linken Wand sieht man eine — zweifellos an niederländischen Einflüssen genährte — Flußlandschaft sich in die Ferne verlieren. An der rechten Wandmitte eine Mauernische, von einem mit Krabben und Kreuzblume besetzten Kielbogen überdacht, darin Wasserkessel und Schlüssel, Pokal etc. Über der Nische ein Bord mit — stillebenhaft arrangierten — Büchern und Gefäßen, rechts darunter ein Handtuch, links weitere Hausgegenstände. Farbige Fußbodeninkrustationen. — Einfache, ruhige Farben.

Diese, vielleicht einheimische Arbeit ist nur ganz lose mit dem Barbara-Altar in Verbindung zu bringen. Kleine verwandtschaftliche Züge wie das gleiche rosa Futter des umgeschlagenen Mantels (I, 4) oder der mit aufgesetzten Glanzlichtern gemalte Aermelsaum der Madonna und endlich die Engel reichen noch nicht zur Identifizierung der Handschriften aus. Auch scheint der allgemeine Zeitstiel (Engel) maßgebender gewesen zu sein. Im ganzen aber stellt sich das — keineswegs reizlose — Madonnenbildchen doch reichlich unsicher dar. Die Komposition verschwendet sich an Äußerlichkeiten, ohne im allgemeinen wie besonderen recht zu überzeugen. Der peinlich verlegene und nichtssagende Gesichtsausdruck der Madonna wie der Engel, vor allem aber das arg verzeichnete Gesicht des Kindchens passen schlecht zu der soliden Innerlichkeit des Barbara-Altars. Ebenso die Verwischung der räumlichen Anlage in den unteren Partien durch den weit ausschlagenden Mantel. Viel eher kann man das Stück mit einigen der in Breslauer Kirchen aufbewahrten Bilder zusammenbringen, etwa mit der wohl ebenfalls um

dieselbe Zeit entstandenen Verkündigung der Bernhardin-Kirche[21]. Eine grundlegende Spezialuntersuchung der gleichzeitigen schlesischen Malerei könnte hier vielleicht wichtige Zusammenhänge aufdecken. Nicht ohne Belang für die stilkritische Bestimmung des Madonnenbildes dürfte auch ein Vergleich mit dem bekannten Tafelbild der Nürnberger Schule um 1460 in der Münchener Pinakothek, die Verlobung der Hl. Katharina[22]), sein. Den Kompositionstypus gibt übrigens die Madonna in der Apsis, Kopie nach dem Meister von Flémalle, an[23]).

Das dritte, von Thode zur Sprache gebrachte Werk, die Wandmalerei im nördlichen Chorumgang des Breslauer Doms, aufgedeckt im Jahre 1874 und späterhin restauriert, ist zwar nicht übermäßig schlecht erhalten, doch vereitelt die äußerst ungünstige Beleuchtung jegliche stilkritische Auseinandersetzung mit dem Werk. Unbegreiflich, wie Thode hier den Stil des Barbara-Altars wiederzuerkennen vermochte. Das Fresko ist in drei Etagen angeordnet, die durch geradlinige Spruchbänder voneinander getrennt sind. Im oberen, spitzbogig umrahmten Felde ist das Martyrium der Zehntausend mit dem Gekreuzigten im Mittelpunkt auf rotem Grunde dargestellt. Darunter: Die Hl. Ursula und zehn Jungfrauen, welche auf einem Schiff den Rhein entlang fahren. Im Hintergrund will man die Stadt Cöln erkannt haben. In der dritten Reihe finden sich Mitra und bischöfliches Wappen, sowie die beiden Johannes mit dem Stifter, einem Kanonikus mit Spruchband.

Als Zeit der Entstehung wird von Knötel[24]) und Jungnitz[25]) das ausgehende Mittelalter angenommen, weshalb man auf Bischof Johann Roth (1482—1506) als Stifter geschlossen hat. Demnach dürfte die Autorschaft unseres Meisters kaum in Betracht zu ziehen sein. Aber selbst wenn eine frühere Datierung sich rechtfertigen ließe, so glauben wir doch in Anbetracht der wenig förderlichen Lichtverhältnisse und des nicht gerade befriedigenden Erhaltungszustandes einer eindringenderen Untersuchung entraten zu können. Um so mehr als Thode selbst zur Erhärtung seiner These keinerlei Material beigebracht hat.

Der Klappaltar endlich[26]), auf Goldgrund gemalt (geschlossen 1,31 : 1,64 groß), zeigt im Mittelbild Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (hellroter Mantel über grünem Gewand).

Engel umschweben das Kreuz. An dessen Fuße der kniende Donator im roten Mantel mit Hermelinkragen. Die umlaufende Inschrift bezeichnet den Anfang des Hymnus O crux ave spes unica. Auf den Innenseiten der Flügel ist links Johannes der Täufer, im purpurroten Mantel über grauem Fell, rechts der Hl. Vincenz, mit Palme und Buch und im grasgrünen, goldbesetzten Ornat, dargestellt. Beider Namen sind den Heiligenscheinen einbeschrieben. Schön gepflegter Grasboden mit vereinzelten weißen Blüten bestanden. — Die Rückseiten der Flügel zeigen die Verkündigung, und zwar in einem spätgotischen Interieur, links die vor einem Lesepult stehende Madonna, in ihrem Gebetbuch blätternd. An der diagonalen Rückwand öffnet sich eine nischenartige Vertiefung in drei Rundbogenarkaden mit romanischen Säulen. Darin Leuchter, Vase usw. Im Hintergrundsfenster ein Blumentopf, Aussicht in die Ferne und auf Gottvater in den Wolken. — Rechts der Engel der Verkündigung. Sein flatterndes, am Rande gemustertes Mantteltuch ist durch eine dreiteilige große Brosche zusammengehalten. — Das Rahmenornament der Innenseiten — spätgotische Akanthusranke — ist in den goldenen Kreidegrund geschnitten, das der Außenseite (Renaissance) direkt auf das Holz gemalt. Farbige Haltung: sehr reizvoll, doch bescheiden, wenig Erfindung.

Aufschluß über den Altar und seine Datierung gibt die Umschrift des darüber hängenden Lünettenbildes mit Anna selbdritt. Danach ist der Altar 1468 vom Kanonikus Peter Wartenberg gestiftet. 1903 wurde er restauriert.

Luchs[27]) will hier ein Erzeugnis schlesischer Malerei unter direktestem Einfluß der flandrischen Schule erkennen und verweist auf die Münchener Verkündigung Rogiers[28]), die er mit den Außenflügeln in Verbindung bringt. Mit dem Barbara-Altar dagegen scheint dieses doch noch trockenere Werk nicht viel zu verbinden. Die Figuren stehen zwar klar umschrieben, doch etwas unfrei vor dem Goldgrund, die Komposition ist blasser, und wie hölzern wirkt z. B. der Hl. Vincenz, dem völlig jene Geschmeidigkeit der äußeren Erscheinung zu fehlen scheint, wie sie den Hl. Adauctus auszeichnet. Auch der angekränkelte Gesichtsausdruck der Madonna und des Engels ermangelt kraftvoller Sinnlichkeit. Eine in den Farben an-

ziehende, kompositionell jedoch wenig bestimmt und original abgefaßte Darstellung. Somit glauben wir auch dieses Werk dem Meister der Barbara-Legende absprechen zu müssen.

Der schlesischen Malerei um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist, so können wir sagen, kein autochthoner Malcharakter zuzuerkennen. Einflüsse von überallher wurden aufgegriffen und mit handwerklicher Geschicklichkeit verarbeitet. Die Annahme, daß sich in dem Barbara-Altar eben das einzigste und bedeutendste Werk der schlesischen Malerei erhalten und bestätigt habe, ist mit der Zurückweisung der von Thode für denselben Meister beanspruchten Werke — innerhalb der schlesischen Malerei übrigens noch die einzigen, die für einen solchen Versuch überhaupt in Frage kämen — hinfällig geworden. Es erscheint wenig wahrscheinlich, daß ein Künstler von dieser Bedeutung, der gewiß eine Anzahl Gesellen beschäftigt haben muß, daß dieser Künstler, sofern er in Breslau ansässig gewesen, nur dieses eine Werk gemalt habe. Gewiß muß immer in Betracht gezogen werden, daß unsere Kenntnis jener Kunstepochen sich nur auf einen kleinen, uns erhaltenen Bruchteil des Denkmälerbestandes von ehedem stützt, es immerhin möglich ist, daß in unserem Falle sich gerade unter den verschollenen Breslauer Gemälden solche unseres Meisters mochten befunden haben. Immerhin müßten sich dann aus den uns erhaltenen Denkmälern einige, für den Barbara-Meister eigentümliche oder diesem verwandte Stilkriterien herauslesen, müßten sich die Auswirkungen dieser für das damalige Breslau gewiß beispiellosen Persönlichkeit bis in kleine und kleinste Schulerzeugnisse verfolgen lassen. Wir können nach alledem kaum, wenn nicht noch andere Werke des Meisters nachweisbar sind, an die schlesische Herkunft des Altars glauben, und wir werden hierin durch eine Reihe weiterer wesentlicher Gesichtspunkte bestärkt.

3) Historisch-politischer Überblick.

Sehr treffend hat Alwin Schulz die geringere Bedeutung Schlesiens auf dem Gebiete der Malerei charakterisiert und zugleich hervorgehoben, daß von einem bestimmten Typus der schlesischen Malerei kaum zu sprechen sei:[29])

„Sei es nun, daß dem Volksstamm selbst geringeres Talent für diese Kunstgattung innewohnte, oder daß auch für diese Erscheinung der Grund und die erste Ursache in den Unruhen der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts liegen, daß die Kriege und Drangsale das Volk verhinderten, an dem Aufschwung, den gerade die Kunst der Malerei damals erfuhr, sofort Teil zu nehmen . . . ." (Seite 9 f.)

Schlesien war zu jenen Zeiten ein von Fehden und Raubzügen aller Art heimgesuchtes, hin und hergeworfenes Land.[30]) Hatte es im 14. Jahrhundert gegenüber dem erstarkenden Polentum durch den Anschluß an Böhmen und hier vor allem unter Karl dem Vierten zu einer gewissen Konsolidierung der politischen Verhältnisse gefunden, so ist es nun während der unter Karls Sohn Wenzel mehr und mehr sich entwickelnden Tschechifizierung Böhmens den plündernden, verheerenden, mordenden Raubzügen der Hussiten nahezu zehn Jahre — von 1426—1434 — preisgegeben. Und erst als Breslau im Jahre 1463 Mathias Corvinus huldigte, scheint wieder Friede in das zersplitterte Land eingekehrt zu sein. Nur natürlich, daß diese politischen Verhältnisse in der künstlerischen Sphäre ihren Niederschlag fanden. So kann man noch um 1400 direkt von einer „böhmisch-schlesischen" Schule sprechen, wie u. a. zwei Bilder im Kaiser Friedrich-Museum[31] und mehrere kleine Tragaltäre im Kunstgewerbemuseum zu Breslau zur Genüge dartun.[32]) Aber mit dem Versiegen der noch unter Karl dem Vierten zu höchster Blüte gelangten böhmischen Schule wenden sich die Dinge. Bis dahin hatte ein lebhafter künstlerischer Verkehr zwischen Böhmen und Schlesien stattgehabt. Werke der böhmischen Malerschule wurden häufig nach Schlesien importiert; man denke nur an die jetzt im Kaiser Friedrich-Museum befindliche Glatzer Madonna[33]) oder an die beiden Tafeln im Breslauer Diözesan-Museum[34]) und an das Gemälde der Anna selbdritt im Kunstgewerbe-Museum[35]). Aber mit den Wirren der Hussitenkriege scheinen die regen künstlerischen Beziehungen Böhmens zu Schlesien zu zerfallen, böhmischer Einfluß erlischt, und es beginnt jene Epoche künstlerischer Stagnation in den Jahren 1430—1460, die Erich Wiese zu Recht als „dürre Periode" bezeichnet hat.[36])

4) Vergleichende Betrachtung.

Buchwald hat für seine These von der böhmischen Herkunft des Meisters eine Anzahl von Kriterien beigebracht, die, einem seit fast einem halben Jahrhundert abgestorbenen Kunstkreis, nämlich dem böhmischen, entnommen, von der — unausgesprochenen — Voraussetzung auszugehen scheinen, daß, ohne jede Annahme von verbindenden Zwischengliedern, eine direkte Wiederaufnahme von böhmischen Motiven des 14. Jahrhunderts stattgefunden habe. Was aber ist — ganz allgemein gesprochen — inzwischen alles in Deutschland passiert und welche Vielfalt nationaler und internationaler Einflüsse hat in stetiger lebendiger Durchdringung seit dem Ende der böhmischen Malerschulen schöpferische Kräfte entbunden. Unmöglich, will man dem Barbara-Altar gerecht werden, an Erscheinungen wie Meister Francke, Multscher, Witz und dem großen Nürnberger des Tucher-Altars vorbeisehen zu wollen, wo beinahe jedes Jahr, sicher aber jedes Jahrzehnt die zur Wirklichkeit erwachende Malerei mit neuartigen Klängen überraschte. Seit den systematischen Untersuchungen von Neuwirth[37]) und Ernst[38]) über die böhmischen Malerschulen, welche die Arbeiten älterer Forscher wie Grüber[39]) und Woltmann[40]) aufs neue bestätigten und weiterführten, wissen wir, daß die stolze Entwickelung der böhmischen Malerei mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts jäh abbricht und sich im Lande nicht weiter verfolgen läßt[41]). Und Woltmann[42]) hat eine Reihe von Prager Gemälden des 15. Jahrhunderts zitiert, die ausgesprochen fränkischen, und zwar speziell nürnbergischen Charakter tragen. Von der altberühmten böhmischen Tradition ist hier kaum mehr etwas zu spüren.[43])

Welche Argumente führt dennoch Buchwald für seine böhmische These ins Feld? Einmal ist es das „ausgesprochen slawische Aussehen" des Hl. Adauctus, der noch einmal als Steinmetz auf dem ersten Bilde der Legende wiederkehrt. Aber wie heikel es ist, mittelalterliche Kunst rassenphysiognomisch zu interpretieren, wird vollends klar, wenn wir uns fragen, was ist denn eigentlich — vom kunsthistorischen Standpunkt — ein „ausgesprochen slawisches Aussehen", und wie kann es an einer Reihe uns bekannter Denkmäler vorgeführt werden? Es wird sich dann herausstellen, daß solche gefühlsmäßige Fest-

stellungen über ein bloßes assoziatives Ungefähr nicht hinausgehen, ja, daß man bei einigem guten Willen gerade jenes für slawisch angesehene Aussehen auf manchen, bestimmt nicht böhmischen Bildern wiederfinden kann. Kenczler in dem oben erwähnten Aufsatz versucht allerdings seine Vermutung kritisch zu belegen, indem er den Hl. Adauctus mit dem Hl. Veit auf dem Altar in Krummau[44]) konfrontiert und hier eine auffallende Aehnlichkeit feststellen will. Und ebenso überrascht ihn die Uebereinstimmung zweier anderer Köpfe: des linken Schläfers auf der Breslauer Auferstehung mit dem in der Mitte der untersten Reihe auf dem Bilde der Anbetung des Lammes knieenden Manne in Karlstein.[45]) Diese Beobachtungen sollen im einzelnen nicht bestritten werden, führen aber zu nichts, wenn nicht auch in der künstlerischen Gesamthaltung beider Werke Gemeinsames herausgestellt werden kann. Darauf haben Kenczler und Buchwald verzichtet.

Man unterscheidet mit Richard Ernst bekanntlich drei Stilphasen innerhalb der böhmischen Malerei des späten Mittelalters, deren Beziehungen zu Italien vor allem durch die Untersuchungen Dworaks, Glasers und Haendkes wesentlich erhellt worden sind[46]). Der frühe Stil (1340—64), welcher über den päpstlichen Hof von Avignon trecentistische Motive sienesischer Malereien empfing und mit westlich-burgundischen Elementen verarbeitete, wird vor allem durch die frei und klar silhouettierten, byzantisierenden Bilder des Meisters von Hohenfurt und seines Kreises repräsentiert. Dieser, noch ganz in der gotisch-linearen Fraktur der Jahrhundertmitte sich bewegende Flächenstil, wird von einem zweiten, minder idealisierenden und zeichnerischen, dafür um so wuchtiger und erdhafter auftretenden abgelöst, der, nun unter direktem Einfluß Nord-Italien und vor allem Tommaso da Modenas, eine schwere, fast schwerfällige Körper- und Bildgestaltung demonstriert. So ist die Kunst Theoderichs von Prag und der Gemälde in Karlstein zu verstehen. Mit dem Meister von Wittingau endlich verbindet sich die Vorstellung einer dritten Stilepoche, die man sich vielleicht insofern als eine — durchaus schöpferische — Synthese der beiden vorangegangenen erklären kann, als sie einerseits die gotisch-schlanken Elemente des ersten Stils mit den plasti-

schen und italienisierenden des zweiten zu einer neuen gefestigten Form malerisch-beweglicher Körperlichkeit verschmelzen läßt.

Hier hat unsere Analyse einzusetzen. Zum Vergleich sei die von Kenczler angeführte Ottauer Kreuzigung in Krummau[47]) herangezogen, weil hier, wenn überhaupt, noch die stärksten Analogien spürbar sind. Auch hier, wie in Breslau, Hochformat. Auch hier eine dichte Volksmenge, aus der die — parallel, nicht im Winkel zueinander gestellten — Kreuze emporwachsen. Aber der Bildrahmen ist bis obenhin mit Köpfen und Gestalten angefüllt, und ein dekoratives Verlangen, die Fläche kleingliedrig zu überspielen und zuzudecken, ist bis zum horror vacui getrieben. Zugleich macht sich eine gewisse Zähigkeit und drängende Fülle der Gestaltung fühlbar. Eng und fest sind die Figuren ineinander verzahnt, keine Lücke, keine Atempause in der Komposition, überall muß etwas da sein, alles soll voll, alles lebendig und eher anreizend als reizend sein. Diese, mitunter unförmige, Schwere der Formbezeichnung, verbunden zugleich mit einer gesteigerten Aktivität, ist recht eigentlich böhmisches Erbgut. (Vergleiche auch die füllig-gespannte Kreuzigung des Meisters von Wittingau im Rudolphinum[48]) im Gegensatz zu der behutsamen Fassung desselben Themas auf dem Friedberger Altar[49]). Vieles hiervon klingt nach in der Kreuzigung des Barbara-Altars, und das Gemeinsame wird sichtbar: Jene Vielfalt der jähen Bewegungen, der unvermittelten Verkürzungen und Überschneidungen, der Mienen und abrupten Gebärden ist auch hier vorhanden — jenes Bestreben, vieles zu geben und immer neue Überraschungen dem Auge darzubieten, das sich nicht nur in der Versammlung der Figuren ausspricht, sondern noch im Kleinen und Kleinsten: etwa wie der Goldgrund durch die tief hereinwachsende Akanthusranke beschwert und gefüllt wird, oder die erstaunliche Erfindung der Fußbodeninkrustationen, die durch immer neue Muster und Farben die Bewegungen divergieren lassen. Auch der weitausholende Gestus des Johannes, der die Maria mit der linken Hand und in dieser hoch aufgerichteten Haltung unterstützt, läßt sich von frühböhmischen Bildern herleiten — u. a. Kreuzigung in Berlin[50]) und Altar in Krummau — ist aber zweifellos über eine Reihe

von Zwischengliedern auf den Barbara-Altar gekommen, wie etwa der Bamberger Altar von 1429 in München[51]) dartut, und geht sicherlich letzten Endes auf Motive des Trecento zurück[52]). Über dem Gemeinsamen aber sei das Grundsätzlich-Trennende nicht vergessen. Denn der Barbara-Altar zeigt, gegenüber der Krummauer Kreuzigung, eine weite, geklärtere, freier und luftiger disponierte Aufgliederung der Flächen, eine Oekonomie der Akzentsetzung, die nicht allein durch die spätere, räumlicher und realistischer denkende Entstehungszeit erklärt werden kann. Eine in anderen Formen fühlende, westlich inspirierte Kunstübung scheint sich hier am Vorhandenen geschult zu haben, wie denn die böhmische Malweise auf ihrer Wanderung nach den westlichen und nördlichen Bezirken, wie wir noch späterhin bemerken werden, zu mannigfachen Neubildungen Anlaß gegeben hat. Man vergleiche auch den bäurisch-plumpen Schnitt der Gesichter in Krummau mit der eleganter fließenden Formensprache auf dem Barbara-Altar, man halte einmal den Krummauer Christus neben die Breslauer Kreuzigung, und verfolge hier den geschmeidigen, wohllautenden, dort den eckigstockenden Duktus der Konturen. Auch die schmale, zartgegliederte, nach unten sich faltig verbreiternde Madonna auf der Außenseite in Breslau läßt sich keineswegs unmittelbar von Böhmen ableiten, vielmehr ist hier niederländischer Einfluß unverkennbar.

Das Gebet am Ölberg in Breslau erinnert in manchen Zügen an die Darstellung in Hohenfurth[53]), die ihrerseits wieder, wie Glaser erbracht hat[54]), auf ein trecentistisches Vorbild verweist. Aber auch bei Multscher, um nur einen Namen zu nennen, könnte man Reminiszenzen an Italienisches in der Ölbergszene feststellen, und somit wäre auch diese Analogie aus einem allgemeineren Stilzusammenhang zu erklären. Ebenso verhält es sich mit dem durchsichtigen, schleierartigen Lendentuch Christi, das auch in Hohenfurth nachweisbar ist[55]). Hingegen läßt der Barbara-Altar die so oft betonten Charakteristika der böhmischen Schule vermissen: Das geschlängelte Kopftuch, die geschlängelten Saumfalten, „die mächtigen, aus tiefen Röhren gebildeten Stoffgeschiebe", die überschlanke, oft wie improvisiert erscheinende Architektur, allerlei Vögel in der Landschaft, die

Ausschmückung des Rahmens mit kleinen Bildchen usw. Hier ist einem naheliegenden Einwand zu begegnen, der vielleicht schon längst hätte erhoben werden können, nämlich diesem: Daß für eine — bisher noch nicht entdeckte — böhmische Malerschule vierten oder fünften Stils, die Fiktion ihrer Existenz vorausgesetzt, eine doktrinäre Anwendung jener böhmischen Merkmale des 14. Jahrhunderts ebensowenig am Platze wäre wie für jede andere Stilrichtung, die mit der Zeit auch ihre Ausdrucksmittel verändere. Dem widersprechen jedoch die von Kenczler zusammengestellten Bilder eines Altars aus Kaschau, der, um 1435 datierbar, zu Recht als ein vereinzelter, direkter Nachfahre jener frühen böhmischen Kunst anzusprechen ist. Alles, was wir von der böhmischen Kunst wissen, ist bis in Einzelheiten in diesen Bildern noch einmal versammelt, und, obwohl einem neuen Zeitstil gehorchend und von dem Barbara-Altar wenig mehr als ein Jahrzehnt getrennt, scheinen die Kaschauer Bilder mit dem Breslauer Werk, von Einzelheiten abgesehen, wenig Entscheidendes, mit dem Ottauer Altar in Krummau dagegen sehr viel gemein zu haben[56]).

In einem anderen Zusammenhang hat Kenczler auf eine besondere Art der Kassettenbildung des Daches durch nebeneinandergesetzte hellere und dunklere Farbendreiecke aufmerksam gemacht, und diesen Handgriff, den er ebenfalls auf Gemälden in Karlstein[57]) und Budweis[58]) nachweisen konnte, für eine anscheinend in Böhmen sehr beliebte Gepflogenheit erklärt. Wir können diese Beobachtung dahin ergänzen, daß genanntes Ornament bereits dem italienischen Trecento geläufig war und sich ebenso auf den Fresken in San Francesco in Assisi[59]) wie im Camposanto zu Pisa[60]) vorfindet. Von dorther mag es auf die bekannte Weise den Weg nach Böhmen gefunden haben. Ebenso findet es sich aber auch auf einer französischen Miniatur aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts,[61]) und um das Jahr 1400 treffen wir es am Altar der St. Jakobskirche in Göttingen an.[62]) Diese ganze Frage ist für uns insofern nicht ohne Belang, weil jene, von Kenczler beobachtete sonderbare Kassettenform auch auf unserem Altar, allerdings nicht an der Decke, sondern als Fußbodeninkrustation vorkommt (II,3). In dieser Form aber läßt sie sich auch am Altar von St. Jürgen

in Wismar feststellen,[63]) der gewiß nicht der böhmischen Schule angehören dürfte, und endlich auch bei einem fränkischen Werke, der Verlobung Mariä vom Altar in Langenzenn.[64]) Womit wir wiederum, und einmal an einer besonders speziellen Frage, auf die überlokalen stilistischen Zusammenhänge in jener Zeit hingewiesen hätten.

Es hieße den Problemen dieser Arbeit aus dem Wege gehen, wollte man die zweifellos bestehenden und von uns jeweils gekennzeichneten böhmischen Elemente in unserem Werke übersehen oder gar ableugnen. Ebenso möchten wir aber vor einer Überbetonung dieser Beziehungen warnen. Zahlreiche Beispiele bezeugen zur Genüge, wie stark und nachhaltend die böhmische Schule weite Strecken der gleichzeitigen und darauf folgenden Malerei in Deutschland befruchtete, obwohl es oft schwer ist, festzustellen, wieweit hier direkte Beeinflussung oder eine parallel verlaufende Entwicklung vorliegt. Jedenfalls konnte in erstaunlich vielen Fällen böhmischer Anteil nachgewiesen werden, Filiationen, die u. a. bis in den Nordosten[65]) bis nach Lübeck, nach Hamburg,[66]) nach Niedersachsen führen.[67]) Wichtiger für die von uns behandelte Zeit aber bleiben die Beziehungen Böhmens zur fränkischen bezw. nürnbergischen Malerschule, welche ja seit dem Ende des 14. Jahrhunderts die eifrigste Hüterin des böhmischen Formenschatzes wurde.[68]) „Das späte Nachwirken böhmischer Tradition muß als bezeichnend angesehen werden für die Sinnesart der nürnbergischen Malerei".[69]) So lassen sich im 15. Jahrhundert immer wieder Analogien zur früheren böhmischen Kunst aufzeigen, angefangen von den erstaunlich „böhmischen" Bildern des Meisters der Moritzkapelle[70]) über die Imhof-Madonna bis zum Tucher-Altar, der ohne die vorangegangene Kunst in Karlstein kaum mehr zu denken ist, trotzdem von jener durch eine neue Welt kostbarer Erfahrungen geschieden. Diesem fränkischen, um Nürnberg konzentrierten Kunstkreis, der nach dem Ende der böhmischen Schule das weitzeugende Zentrum des Westens bis in den entfernten Osten und Südosten wurde, gehört aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Barbara-Altar an. Mit dem Tuchermeister verbindet ihn mehr als eine nur zeitstilistische Verwandtschaft, aber diesem gegenüber legitimiert er sich immer wieder als eine durchaus

originale Persönlichkeit. Dennoch: Das ist dieselbe monumentale Gesinnung, die Figuren groß und imponierend auf einen gemeinsamen Bodenstreifen vor den Goldgrund zu stellen, mit den dahinfließenden Gewändern, die nur leise in den Konturen bewegt werden. Das ist dieselbe plastische Durchmodellierung der Köpfe, die nun zu individuellem Leben erwacht sind, dieselbe weiträumige wie zu Stein erstarrte Gewandung, welche den Hl. Felix in Breslau mit dem Hl. Leonhard des Tucher-Altars vergleichbar erscheinen läßt. In dem Tucher-Altar wird die altböhmische Tradition, die Bildfläche dekorativ zu beherrschen, noch einmal bestätigt. Aber die einzelnen Teile werden nun zu großen und klaren Akzenten tektonisch zusammengefaßt. Wie auf dem Barbara-Altar verengt auch hier eine gotische Scheinarchitektur das Bildfeld, und auch die schwerblütige Akanthusranke des Goldgrundes fehlt nicht, den Raum zwischen den Figuren zu verkörperlichen. Und dann gibt es korrespondierende Einzelheiten wie etwa den verkürzten Engel (Himmelfahrt Mariä in Nürnberg — Schleifung Barbaras), den herausgewölbten Brustkorb Christi usw. Am sinnfälligsten aber die kompositionelle Anordnung der Auferstehung hier wie dort: ein diagonal geführter, geschlossener und versiegelter Sarkophag, dem Christus fronta entsteigt. Die Wächter, die in vertrackten Stellungen eingeschlafen sind, ähneln einander auf beiden Bildern, vor allem in ihrer typischen Kostümierung, die auf vielen Nürnberger Gemälden wiederkehrt. Das rote Gewand mit fingierter Schriftornamentik bei dem rechten Wächter ist uns von den Bildern des Barbara-Altars her hinlänglich bekannt und den gelappten Kittel des vorderen, mit dem Rücken zum Beschauer sitzenden Schläfers trägt der Steinmetz auf dem ersten Bilde der Barbara-Legende. In die Augen fallend ist die nahe Verwandtschaft einer zweiten Nünberger Auferstehung mit Breslau. Es handelt sich um den bereits von Thode besprochenen,[71]) bei Gebhardt abgebildeten[72]) Wolfgangsaltar um 1448 in der Lorenzkirche, der, mehr noch als der Tucher-Altar, den gemeinsamen Typus erkennen läßt. Die Komposition ist im allgemeinen etwas gelockerter und mehr dem Barbara-Altar anzugleichen, auch die Wächter sitzen nicht so eng beieinander wie auf dem Tucher-Altar, sondern belasten gleichmäßiger die Sargseiten. Da ist auch

derselbe Christustyp mit der hohen Stirne, dem flach aufsitzenden Scheitel, da ist der kurze, in zwei Hälften geteilte Vollbart und das leicht auf den Schultern sich ausströhnende Haupthaar. Die Wächter tragen wieder die bekannten Uniformen, und der in die obere linke Ecke placierte zeigt in seiner vorgebeugten Kopfhaltung auffallenderweise dieselbe, fein ausgearbeitete Nackenpartie wie der Mann rechts unten an der Auferstehung in Breslau.

Ein anderes Bild vom Meister des Wolfgangs-Altars ist hier zu erwähnen, eine abgelöste Tafel, die sich unter Nr. 39 ebenfalls in der Lorenzkirche befindet.[73]) Der Hl. Wolfgang, mit seinen Attributen, dem Turm und dem Beil, als Bischof zwischen zwei Bischöfen, vor einem von Engeln getragenen Vorhang. Die Gruppe der in leichter Wendung zur Mittelfigur angeordneten Gestalten erinnert so stark an dieselbe Darstellung des Barbara-Altars — merkwürdigerweise hält in Nürnberg wie in Breslau der linke Bischof einen geschlossenen, der rechte einen geöffneten Buchbeutel in der Hand — daß wohl von einem schulmäßigen Zusammenhange gesprochen werden darf.

Weiteres Material für die stilkritische Fixierung unseres Meisters fehlt in Nürnberg nicht, läßt sich jedoch in Ermangelung geeigneter Reproduktionen hier nicht mehr anführen. Wir nennen noch eine Himmelfahrt Christi aus der Lorenzkirche (Nr. 8), welche mit der Breslauer Himmelfahrt in Komposition, in den bärtigen Männerköpfen wie im Typus der Maria übereingeht, obwohl sie wahrscheinlich später zu datieren ist.[74]) Uns lag es nur daran, den Breslauer Altar in eine künstlerische Stammesentwicklung einzustellen, deren gemeinsamen Grundtypus wir aus den von uns angeführten Werken zu erkennen glauben. Und wenn wir uns endlich durch einen Blick auf den Hl. Dominikus von Pleydenwurff (?) im Germanischen Museum[75]) und den Hl. Felix in Breslau von der im Geiste verwandten künstlerischen Haltung beider Werke überzeugt haben[76]), so werden wir nicht länger anstehen, Nürnberger Boden als die eigentliche Bildungsstätte unseres Meisters anzusehen.

Beziehungen Breslaus zu Nürnberg sind im 15. Jahrhundert mehrfach zu belegen. Bekanntlich malte Pleydenwurff im Jahre

1462 den Hochaltar der Elisabethkirche in Breslau,[77]) und das Schlesische Museum der bildenden Künste bewahrt noch heute ein Werk vom Meister des Wolfgang-Altars,[78]) welches nach Thode von einem Mitglied der Familie Imhof in Nürnberg gestiftet worden sein soll[79]). Daß bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Nürnberger Maler für Breslau tätig gewesen sind, geht aus dem Vorfall hervor, den Klose in seiner Geschichte von Breslau[80]) erzählt. Danach ist es im Jahre 1427 zu einem heftigen Schriftwechsel zwischen zwei Breslauer Theologen, dem Guardian der Franziskaner zu St. Jacob, Peter Turgau, und M. Peter Wichmann, Professor der Theologie zu St. Albrecht, gekommen. Turgau war von Wichmann anläßlich der Aufstellung und Anbetung einer Figur Christi angegriffen worden, und nun befindet sich in einer seiner Verteidigungsschriften auch der Passus, er kenne einen gewissen Maler von Nürnberg, welcher auf tausend Arten durch seine schöpferische Einbildungskraft neue noch nicht gesehene Gemälde von Christo, von der Maria und von den Heiligen zu erfinden wisse, von denen man unzählige hier in Breslau habe. Und Klose begleitet diese Mitteilung mit einem Ausruf, dem auch wir uns nicht verschließen können: „Wenn doch Turgau den Maler genannt hätte! Man sieht hieraus, daß damals kein geschickter Maler in Breslau gewesen, sonst würde man sich nicht von Nürnberg haben Gemälde kommen lassen".

Breslau stand damals in lebhaften Handelsbeziehungen zu Venedig, Ofen, Krakau, Thorn, Ulm und Augsburg, vor allem aber zu Nürnberg, das nach Westen zu die Hauptstation war.[81]) Die Ausfuhr von Gemälden auch nach weit entfernten Gegenden war schon sehr früh rege und wurde durch die weit mehr als heute internationalen Handelsbeziehungen auch der kleineren Städte gefördert.[82]) In Breslau wurde nach dem böhmischen der nürnbergische Einfluß beherrschend, und Dörnhöffer[83]) spricht geradezu von einer „Kolonie Nürnberger Kunst":

„Auf Schritt und Tritt stößt man in seinen (Breslaus) Sammlungen auf Werke, bei denen sich die Namen Nürnberger Meister auf die Lippen drängen, angefangen vom Imhof-Meister bis zu Hans von Kulmbach".

Werden wir somit immer wieder auf Nürnberg als die wahrscheinliche künstlerische Heimat unseres Meisters geführt, so

darf andererseits nicht übersehen werden, daß sich in seinem vielgestaltigen Werk nicht alles bedingungslos aus dem nürnbergischen Formenschatz entwickeln läßt. Das liegt gewiß zum guten Teil daran, daß auf fränkischem Gebiet nur sehr wenige Altäre erhalten sind, die sich an Umfang mit dem Breslauer Werk vergleichen ließen. Denn selbst der Tucher- und der St. Wolfgang-Altar geben doch in ihrer knappen Beschränkung auf einige wenige Personen bei weitem nicht ausreichendes Vergleichsmaterial für die erzählerische Beredsamkeit und die dramatische Inszenierungskunst unseres Werkes ab. Ganz besonders kommen hierbei die Darstellungen aus dem Leben der Hl. Barbara zu kurz, für die wir in der nürnbergisch-fränkischen Kunst dieser Zeit kaum eine Parallele finden. Und hier, so will es uns scheinen, hat sich auch der Maler vielleicht weniger von Tafelbildern als durch die Buchmalereien inspirieren lassen. Wir haben an anderer Stelle versucht, darzulegen, wie sich derselbe Meister bei der Anfertigung der Legendenbilder kleingliedriger und — in gewissem Sinne — altertümlicher d. h. zartfühlender in den Formen gab, und wir möchten nunmehr diese Feststellung dahin ergänzen, daß in den miniaturenhaften, minutiös ausgemalten Bildchen, die einander wie die gleichberechtigten Blätter eines Buches folgen, etwas von dem auf Nahsicht berechneten Miniaturenstil fortzuleben scheint, der so grundsätzlich geschieden ist von den in monumentaler Würde gehaltenen Heiligenfiguren der Mitteltafel. Freilich, wie dieser spitzpinselige Stil den neuen Bedingungen des Flügelaltars angepaßt wurde, ist ebenso unverkennbar und von uns bereits in einem vorangegangenen Kapitel besprochen worden. Daß sich unser Meister mit Miniaturen, in der Anschauung oder in der Erinnerung, gleichviel, daß er sich mit ihnen beschäftigt hat, geht noch aus einem anderen Umstand hervor. Auf dem Barbara-Altar gruppiert sich die Passionsgeschichte um die beiden, völlig gleichberechtigten und in der Größe gegen die übrigen Bilder hervorgehobenen Darstellungen der Kreuzigung und der Kreuzabnahme, wobei diese die beiden Schächer noch einmal an ihren Kreuzen vorführt. Dieses selten vorkommende Nebeneinander beider Darstellungen in gleicher Größe auf dem gleichen Altar und das ebenso seltene Vorhandensein der Schächer bei der Kreuz-

abnahme läßt uns eine — zumindest allgemeine — Orientierung des Malers an Buchmalereien vermuten, die ja ebenfalls nicht mit der für die Tafelmalerei gebotenen stofflichen Beschränkung des Themas zu rechnen brauchen (die Wiederholung der Schächer!). Tatsächlich finden wir diese Darstellungsweise in dem Gebetbuch des Herzogs von Berry in Chantilly[84]). Hier folgt auf die Kreuzigung die Kreuzabnahme mit den noch immer gekreuzigten Schächern, während Christus soeben vom Kreuz herabgelassen wird. Am auffallendsten aber ist die völlig identische Haltung des Niccodemus und der bildeinwärts knieenden Magdalena hier wie in Breslau. Niccodemus hat den rechten Unterarm um den Kreuzbalken gelegt, während er mit der linken Hand den Leichnam Christi trägt und ihn die Last des Toten nach unten zieht. Dieser folgend, setzt er den Fuß auf die tieferliegende Sprosse der Leiter. Magdalena kniet, zu drei Vierteln dem Beschauer abgewandt, in derselben Haltung wie in Breslau, mit dem in die Breite gehenden Faltenschwall des Gewandes und den langen, den ganzen Rücken bedeckenden Haaren. Wie aus dem Text Paul Durrieus hervorgeht, benutzt das Blatt Paul von Limburgs Motive der Antwerpener Kreuzigung und Kreuzabnahme von Simone Martini,[85]) so die bildeinwärts kniende Magdalena und den vom Kreuz herabgelassenen Christus, der von dem auf einer Leiter stehenden Joseph von Arimathia in Empfang genommen wird. Andererseits hat Semper[86]) überzeugend nachgewiesen, daß auch die Kreuzabnahme des Bamberger Altars unmittelbar auf das Antwerpener Bild Simones zurückgeht. Die Frage liegt nahe, ob nun die Breslauer Kreuzabnahme ihrerseits von Simone Martini angeregt ist, so daß für alle drei Werke das gemeinsame trecenteske Vorbild angenommen werden muß. Die Frage ist für den Breslauer Altar insofern zu verneinen, als für ihn offensichtlich nicht der Italiener, sondern das Livre d'heure maßgebend zu setzen ist. Hält sich der Bamberger Altar im Typus noch ziemlich getreu an die Fassung Simones, so bereichert Paul von Limburg die Darstellung aus Eigenem, ist auf der Bamberger Kreuzabnahme das zentrale Motiv so gefaßt, daß Niccodemus, über den horizontalen Kreuzbalken nach vorn gebeugt, mit beiden Händen das Tuch hält, an dem der schwere Körper herabge-

lassen und von Joseph in Empfang genommen wird, so ändert Paul von Limburg das Thema dahin ab, daß nun Niccodemus, in der von uns oben charakterisierten Haltung auf der rechten Leiter stehend, die eine Hand um den Kreuzbalken legt und mit der anderen dem Leichnam nach unten folgt. Dies ist auch die Breslauer Fassung. Das einzige, was diese mit Simone Martini verbindet, ist die Magdalena (auf der Antwerpener Kreuzigung), die aber auch durch Paul vonLimburg übernommen wurde. Was sich jedoch bei dem Italiener nicht vorfindet, ist jene besondere Haltung des Niccodemus und die andere Auffassung von dem Mechanismus des Geschehens. Beides ist im Gebetbuch des Herzogs von Berry dem Barbara-Altar vorgebildet, so daß hier oder in dieser Umgebung und nicht bei Simone Martini das eigentliche Quellgebiet für die Breslauer Darstellung zu suchen ist.

Möglich ist auch noch, daß die Kreuzabnahme Paul von Limburgs nicht nur Motive Simone Martinis, sondern noch anderer Italiener des Trecento benutzte, so daß auch für den Barbara-Altar diese Vorlagen angenommen werden müßten. Aber diese schwierige Frage bedürfte eingehenderer Spezialforschungen. Uns ist zumindest keine ähnliche trecenteske Kreuzabnahme bekannt. Wahrscheinlicher dünkt uns vielmehr der Einfluß von seiten der Buchmalerei, wie ihn schon das Nebeneinander der beiden Kreuzesdarstellungen mit der Wiederholung der Schächer nahelegte, und zwar der burgundischen Buchmalerei, wenn auch vielleicht nicht gerade des Gebetbuchs von Chantilly.

Jedenfalls ist der maßgebende Einfluß der burgundischen Hofkunst in den 20er und 30er Jahren, nicht allein auf Lukas Moser und Meister Francke, sondern auch auf die Kunst Nürnbergs, zum Beispiel, oft betont worden,[87]) ebenso hat Glaser[88]) dies gerade für die deutsche Kreuzabnahme bestätigt gefunden. Man hat ferner den Meister von Flémalle in diesem Zusammenhang genannt und auf die starke Wirkungskraft seiner Kunst auf das Deutschland jener und der folgenden Jahrzehnte hingewiesen. Auch in unserem Werke glauben wir noch beträchtlichen niederländischen Einfluß zu verspüren, obwohl es sich an einzelnen Motiven schwer nachweisen läßt. Vielleicht

aber darf für den am rechten Schächerkreuz der Breslauer Kreuzabnahme vorn stehenden, nach oben blickenden Mann mit dem Turban und den auf die Brust gelegten Händen ein weitläufiger Verwandter in dem ganz ähnlich verharrenden römischen Hauptmann des Frankfurter Schächerbildes des Flémaller Meisters gesehen werden,[89]) jenes Werkes des niederländischen Anonymus, das so vielen deutschen Passionsbildern als Anregung diente. Die Durchmodellierung der Kinnbacken und der Falten am Halse wie überhaupt die sachlich-wahre Behandlung des Inkarnats, welche dem Breslauer Werke mehrfach eignet, hat etwas durchaus Niederländisches. Auch wie die beschatteten Sohlen der Schächer (oder der schlafenden Jünger) in der Untersicht gegeben sind — was dann auch Konrad Laib aufgenommen hat — das ist schon in dem Frankfurter Fragment vorgebildet. Betrachten wir die malerisch-warme Oberflächenorganisation der Breslauer Akte, so werden wir durch die wachsbleiche Fleischfarbe und die vorzügliche Wiedergabe leblos erstarrter Glieder (des Leichnams Christi z. B.) mehr noch an Werke Rogiers und seiner Schule erinnert, etwa an die Beweinung in Berlin, eine Schülerarbeit[90]) die sich, was das Durchbuchstabieren des Körpers anbelangt, sehr wohl mit der Grablegung in Breslau vergleichen läßt. Hält man weiter den bei der Breslauer Dornenkrönung vorn knienden Schergen neben den Rogierschen Henker der Enthauptung des Johannes in Berlin,[91]) so wird in beiden Fällen eine synonyme Behandlung des Inkarnats an den Schenkelpartien festzustellen sein. Schließlich erinnern gewisse genrehafte Züge, wie das auf dem Bilde von der Flucht Barbaras in den Vordergrund enteilende Gewässer, an ähnliche Motive im Gebetbuch des Herzogs von Berry.[92]) (In Paranthese: Die eigentümlichen Fußbodeninkrustationen der Mitteltafel in Breslau, die man sich zu hakenkreuzähnlichen Gebilden ergänzt denken muß, finden sich in ausgeprägterer Fassung auf der Verkündigung des Melchior Broederlam in Dijon.[93])

Wichtiger und von grundsätzlicher Bedeutung ist hingegen das Verhältnis der Außenflügel unseres Altars zur niederländischen Kunstrichtung, jene Krönung Mariens, deren Anblick

unwillkürlich die Erinnerung an die prunkende Majestät Gottvaters vom Genter Altar heraufbeschwört. Da jedoch diese Darstellung auch in Deutschland in zahllosen Varianten vorzufinden ist, so besteht keine Veranlassung, hier eine direkte Übernahme Eyckschen Formenschatzes vorauszusetzen, zumal sich bei näherer Betrachtung außer der ähnlichen Gebärde Gottvaters und der entsprechend konzipierten Faltenstaffelung des Mantels keine weiteren Argumente anführen lassen. Eine Welt steht zwischen den beiden Werken, und es ist der deutsche Geist, der hier eine seinen Gesetzen gehorchende Formulierung des Themas geschaffen hat. Denn was das Eycksche Werk wie jedes andere Dokument niederländischer Malerei grundsätzlich von jedem Werk deutscher Handschrift unterscheidet, ist die malerische Gleichberechtigung eines jeden Oberflächenpartikels gegenüber der Gesamtheit, ist der organische, durch die Solidität der Mittel legitimierte und an keinem Orte je versagende Zusammenschluß aller Teile zu einem kleinmaschigen koloristischen Gewebe — während der deutsche Maler jener Zeit vorzüglich in Dominanten sieht und den kontrastreichen Wechsel vom Betonten zum Unbetonten kraft seines mehr auf schlagenden Ausdruck und akzentuierte Gebärde gerichteten Geistes bevorzugt.[94])

So ist die Komposition der Breslauer Marienkrönung im ganzen unniederländisch gesehen. Weite Flächen des Brokats bleiben leer und unerlebt, das Augenmerk des Künstlers richtete sich auf die beiden Gestalten, die er groß und in sich geschlossen geben wollte. Jedoch in der Durchbildung dieser, mit ihrer Umgebung nicht eigentlich auf malerischem Wege verknüpften Einzelgestalt, in der Formgebung des Gesichts, der Hände, der Finger, der Gelenke, vor allem aber des prachtvoll anschaulichen Mantels (der Madonna!), und dem gleichmäßigen Gang seiner von beschatteter Stille zu helleren Klängen mählich vordringenden Faltenzüge offenbart sich gleichwohl ein seltenes Malerempfinden, welches niederländische Arbeitsmethoden im Prinzip verstanden zu haben scheint. Das gilt vor allem in Bezug auf die Madonna, obzwar wir hier kein unmittelbares Vorbild anführen und höchstens auf einige Madonnen Rogiers[95])

hinweisen können, welche zwar den allgemeinen Malcharakter, nicht aber die Vorlage vor Augen führen.

Es gibt unter den Tafelbildern im Schloß Lichtenstein des Herzogs von Urach eine, angeblich tirolische Fassung des Themas aus den 40er Jahren, welche dem Barbara-Altar auffallend nahekommt.[96]) Christus und Gottvater, vor einem in Schulterhöhe gezogenen Brokatvorhang sitzend, krönen die zwischen ihnen kniende Maria, über welcher die Taube schwebt. Zwei Engel werden von dem Vorhang überschnitten, drei andere flattern, in Wolken, über der Szene. Sicherlich sind Teile des Bildes unten wie an den Seiten abgesägt worden, woraus sich die jäh abbrechende, asymmetrische Komposition erklären ließe.

Vergleicht man den rechts sitzenden Christus hier wie dort, so ist nicht nur die beinahe identische Lagerung des hochgegürteten Unterkleides und des faltenreichen, durch eine Brosche zusammengehaltenen Mantels bemerkenswert, auch der volle tonige Gesichtstyp, die aufgelockerten Haare, sogar die langgestreckte Hand des Segnenden mit den schmalen, gegliederten Fingern stimmen überein. In den Marien bestätigt sich derselbe Typus: Die Haltung des Kopfes, welche von einer entsprechenden Führung der Wangen- und Kinnkonturen begleitet wird, die ein wenig aufgequollenen Schlitzaugen, die beglänzten, seidig-welligen Haare usw. Auch die Engel gleichen einander sehr.

Die Annahme derselben Künstlerhandschrift für beide Werke dürfte jedoch ebensowenig gerechtfertigt erscheinen wie die einer lediglich durch den allgemeinen Zeitstil bedingten, landläufigen Korrespondenz. Gewiß gehören Marienkrönungen zu den mit am häufigsten dargestellten Themen jener Zeit, vergleicht man sie aber mit dem Stück aus der Sammlung Lichtenstein, wird man kaum ein in Anlage und Ausführung so getreues Ebenbild vorführen können. Auch die im Augenblick nicht nachzuprüfende Stilangabe „Tiroler Meister"[97]) darf uns nicht von der Zuschreibung beider Arbeiten an ein und dieselbe Schulrichtung abhalten. Daß vielleicht nur die Außenflügel von einem tiroler, die anderen Partien von einem fränkischen Meister ausgeführt seien, ist ebenso von der Hand zu weisen, da wir bereits an anderer Stelle die gleiche Meisterhand als tonangebend für alle Teile des Altars angenommen haben. Vielmehr bestätigt dieser

Fall nur von neuem, wie schwer es ist, Werke jener Zeit lediglich auf Grund stilkritischer Erwägungen auf eine eindeutig umrissene Stammesart festlegen zu wollen. Was wir heute als fränkisch, schwäbisch, rheinisch usw. auf stilkritischem Wege zu bestimmen pflegen, bleibt — bei aller Notwendigkeit kunstgeschichtlicher Orientierung — doch zumeist nur Hilfskonstruktion, welche häufig dem im Wandel der Persönlichkeiten sich behauptenden Typus, ganz selten aber der Ingeniosität des Individuums gerecht zu werden vermag. Wie sie wiederum die Duplizität der künstlerischen Ereignisse nicht immer gebührend einzuschätzen weiß. So hat man etwa für den um die Mitte des 15. Jahrhunderts weithin sich entfaltenden fränkischen Kunstkreis, dem also auch unser Altar angehören dürfte, eine Reihe von Werken unter Vorantritt des Tucher-Altars geltend gemacht, von denen jedes einzelne wiederum seine eigene, durch eigentümliche Mischverhältnisse mit nachbarlichen Strömungen entstandene Mundart zu sprechen scheint. Charakteristisch ist der Fall der Karlsruher Kreuzigung,[98]) ebenso charakteristisch wie derjenige des Erfurter Regler- und des Breslauer Barbara-Altars.

Man hat die Karlsruher Kreuzigung zur oberrheinischen, zur nürnbergischen und ebenso zur Kunst des Breslauer wie des Erfurter Meisters in Beziehung zu setzen versucht, man hat etwa eine ähnliche Modellierung der Akte in Karlsruhe, Breslau, Erfurt feststellen wollen. „Fast kreidiges Weiß mit rosa Lichtern und sorgfältig, fast überdeutlich strichelnde Modellierung mit rußigem Schwarz".[99]) Aber jenseits dieser mehr oder weniger zutreffenden Einzelbeziehungen läßt sich allein der Überbegriff „Fränkische Schule um die Mitte des 15. Jahrhunderts" aufrecht erhalten, und jedes einzelne Werk vertritt nach wie vor, innerhalb dieser Stilentfaltung, seine besonderen zentrifugalen Tendenzen. —

Ebenso sind die Beziehungen der Breslauer Kreuzigung zu Konrad Laib und Pfenning zu verstehen, Beziehungen innerhalb einer gleichen Strebungen unterworfenen Arbeitsgemeinschaft, und wenn wir noch an Werken in Klosterneuburg[100]) und im Stift Nonnberg[101]) verwandtschaftliche Züge mit unserem Werke

feststellen können, so beweist das nur von neuem die uniformierende Herrschaft des fränkischen Stils um jene Zeit.

Wir gedenken unsere Ausführungen mit der Diskussion des letzten von Buchwald für die böhmische Herkunft des Meisters ins Feld geführten Motivs zu beschließen, und wir haben diese Betrachtung ans Ende gesetzt, weil sie zugleich am prägnantesten den Begriff der Formenwanderung im 14. und 15. Jahrhundert demonstriert. Buchwald meint, daß sich die in die Steinstufen des Mittelbildes eingeschnittenen Kehlen und Bögen nur noch an den Thronen der böhmischen Madonnen und Könige befinden, und verweist auf das im selben Museum befindliche, von uns bereits zitierte Bild der „Anna selbdritt", obwohl dieses noch dem 14. Jahrhundert angehört. Tatsächlich beobachten wir im 14. Jahrhundert die eigentümliche Vorliebe für derartige Profilierungen vorzüglich an böhmischen oder den von ihnen befruchteten Bildern, also bei dem Meister von Wittingau ebenso wie bei Meister Bertram, bei der „Böhmisch-schlesischen" Schule wie im Nordosten. Zweifellos ist dieses Motiv im 14. Jahrhundert über Avignon oder direkt von Italien nach Prag und von da aus in entferntere Gegenden gewandert, denn wir treffen es schon auf zahlreichen Gemälden des italienischen Trecento an. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts aber scheint es sich, wie so manches, ursprünglich böhmische Formengut, in der Nürnberger Kunst eingebürgert zu haben: Auf dem Bilde des Hl. Augustin vom Tucher-Altar[102]) ist die steinerne Bodenerhöhung in überaus kunstvoller Weise ausgezahnt und eingebuchtet. Diese eigentümliche, nicht zu verkennende Profilierung kehrt wieder bei einer, vor etwa 10—12 Jahren im Münchener Kunsthandel aufgetauchten und seither verschollen gebliebenen Dornenkrönung, welche zusammen mit einer Geißelung wahrscheinlich einem größeren Flügelaltar der gleichen Zeit angehört haben dürfte. Doch sind Photographien beider Bilder erhalten. Ihre stilkritische Besprechung erfolgt im Anhang. Wichtig ist zunächst, was sich aus beiden Fällen ergibt, daß sich nämlich im Norden in nachböhmischer Zeit und nicht nur im böhmischen Lande die Profilierungen aus den gegebenen Formen selbständig weiterentwickelt haben. Was nun den Barbara-Altar betrifft, so scheint diese Form des Profils von einem anderen ornamentalen

Empfinden zu zeugen. Diese weich schwingenden Kehlen und Kurven verraten ein italienisierendes, formenschönes Dekorationsgefühl, wie wir denn schon einmal und nicht ohne Grund, scheint es, anläßlich der Mitteltafel von einer Santa Conversazione glaubten sprechen zu dürfen. In Italien finden sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ganz ähnliche Verzierungen an den Thronen der Madonnen, am nächsten kommt unserem Werke in diesem Betracht das Madonnenbild von 1440 von Antonio Vivarini im Dom von Parenzo (Istrien),[103]) und ein Jahr vor der Fertigstellung des Barbara-Altars, 1446, hat Johannes d'Allemannia unter Mitwirkung Vivarinis jene Madonna mit Heiligen in Venedig gemalt,[104]) welche den Einfluß Antonios auch in der etwas abgewandelten Profilierung des Bodens verrät. Daß der Meister der Barbara-Legende dieses Bild gekannt hat, ist natürlich ausgeschlossen. Möglich jedoch, daß er die Madonna Antonios von 1440 oder andere mit ähnlichen Profilierungen noch verwerten konnte. Jedenfalls scheint bei diesem einen Motiv eine Berührung mit Italienischem durchaus glaubhaft. Freilich hat der deutsche Meister das fremde Gut nicht sklavisch übernommen, sondern seinem Empfinden „eingedeutscht", die Profilierung hat sich etwas von der schwingenden Phantasie italienischer Ornamentation zurückgezogen, verglichen mit Antonio Vivarini ist es schon kleinzügiger, sachlich-linearer geworden, aber gegenüber den Beispielen des Tucher-Altars und der Geißelung erscheint es doch noch italienisch genug.

Italienischer Einfluß auf deutsche Werke der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist mehrfach belegt worden, wobei es sich vornehmlich um ein Nachwirken von trecentesken Vorbildern handelt,[105]) wie etwa die Fresken Altichieros auf Konrad Laib, wo das Gemauerte der Gestalten und Köpfe deutlich sich vom Trecento herleitet. Auch auf der Kreuzigung des Barbara-Altars ist eine solche „kompakte Menschenmasse" gebildet, aber es kommt noch nicht zu jenem blockhaften Zusammenschluß der Individuen zu einem einheitlichen, überindividuellen Organismus wie bei Konrad Laib. Die einzelnen Gestalten sind vom Hintergrund abzulösen. Bei Konrad Laib gehen sie mit zunehmender Entfernung nebelhaft in der Masse auf, woran auch das, Laib bewußte, perspektivische Gesetz von der Ver-

kleinerung der Hintergrundsköpfe seinen Anteil hat. Der Breslauer Meister benutzt noch jene altertümlichen Gruppenführungen, welche bereits dem böhmischen Meister der Berliner Kreuzigung nicht unbekannt waren, während Pfenning und Laib kraft ihrer stärker in den Raum schreibenden Phantasie und der unmittelbaren Orientierung an dem Freskostil Altichieros eine neue Auffassung von Größe und Weite biblischen Geschehens proklamieren durften. In diesem Betracht steht die Breslauer Kreuzigung hinter diesem Werk zurück. Italienischer Einfluß (Altichiero) kann für sie nicht in dem Maße geltend gemacht werden. Sie setzt vielmehr eine Tradition in direkter Linie fort, die in Deutschland seit dem 14. Jahrhundert geläufig war.

Die Erkenntnis von der jeweiligen Befruchtung des Nordens durch den Süden wird im 15. Jahrhundert immer problematisch bleiben, solange nicht, wie etwa im Falle Simone Martinis und des Bamberger Altars, zweifelsfreie Filiationen im einzelnen hergestellt werden können. Denn der Westen, dessen Wirksamkeit auf das Deutschland seit der Jahrhundertwende im Zunehmen begriffen war, hatte, wie wir schon bei der burgundischen Buchmalerei sahen, starke italienische Elemente in sich aufgesogen. Trotzdem vergißt der Norden den Süden nicht so leicht, deutsche Künstler werden auch im 15. Jahrhundert immer wieder die vielen Handelswege nach Italien gewandert sein und mehr noch im Geiste als in ihren Skizzenbüchern italienische Formenwelt heimgetragen haben. Auch in unserem Werke glauben wir, außer den schon angedeuteten Beziehungen, noch mancherlei Erinnerungsgut an Italien zu verspüren, wenn auch in einem allgemeineren Verstande. Betrachten wir die Bilder der Barbara-Legende und fragen wir uns nach dem Woher dieser zartgliedrigen Architekturen, so denken wir unwillkürlich an die sienesische Schule. Hier sind solche leichten, auf schmalen Säulchen ruhende, fialengeschmückte Dachbauten gemalt worden, wie sie ebenso bei der von Siena beeinflußten Glatzer Madonna verwandt sind[106]) und auch noch auf dem Bilde des Hl. Augustin vom Tucher-Altar ist diesem spätgotischen Verlangen der gelockerten Aufgliederung eines Bauteils Rechnung getragen. Italienisch ist auch die Verwendung verschiedener,

nicht einheitlicher Farbtöne für die Architektur, wie wir dies bei der Flucht und Schleifung Barbaras beobachtet haben, und sogar der in unregelmäßige Erdschollen zerrissene Boden findet sich schon bei Duccio.[107]) Ebenso empfinden wir, wie schon bemerkt, in der Konzeption der drei Märtyrer italienische Formenbehandlung, und vor allem der elegante Habitus des Hl. Adauctus hat etwas von der lockeren, doch elastischen Gentilezza südlicher Heiligenfiguren. Gebhardt hat, in einem anderen Zusammenhang, einen heiligen Johannes d'Allemannias mit Nürnberger Kunst in Beziehung gebracht[108]) — eine These, über die sich in dem besonderen Falle streiten läßt. Vergleicht man jedoch diesen Heiligen mit dem Hl. Adauctus, so wird man in der Grundauffassung beider Figuren verwandte Züge (sogar die leicht in den Gürtel gesteckten Finger) finden. Aber es wäre verfehlt, mit dieser man möchte sagen: modischen Verwandtschaft eine These begründen zu wollen, zumal wir über den Bildungsgang jenes „Johannes aus Deutschland" nur unvollkommen unterrichtet sind. Soviel glauben wir indessen sagen zu dürfen: Der Zusammenklang beider Gestalten ist kein zufälliger: Italienisches Empfinden für eine besondere Geltung von Repräsentation, für Anmut und Würde, Wuchs und Haltung zugleich spricht aus beiden Darstellungen vernehmlich.

SCHLUSS.

Vor dem Anbruch eines neuen Zeitalters, im Vergangenen wurzelnd, allem Neuen geöffnet, „nicht mehr Mittelalter, aber ebensowenig Renaissance", so steht der Breslauer Altar mit seinen 25 Gemälden in der Geschichte der deutschen Kunst. Der ihn schuf, ein heller, lebhafter Geist, mag mit ihm zum alten Manne geworden sein. Denn weit war der künstlerische Weg vom Anbeginn bis zur Vollendung, mühselig und von den Problemen jener zur Wirklichkeit sich tastenden Epoche bewegt. In beständiger Auseinandersetzung mit diesen Problemen hat der aufnahmefähige Meister stets wieder zu sich selbst zurückgefunden. Bezeugen noch die ersten — uns bekannten — Phasen seines Schaffens, die Gemälde der Barbara-Legende, ein intensives Studium räumlich-malerischer Gesetzlichkeiten, so entwickelt er sich späterhin, in den Bildern der Passionsgeschichte, mehr und mehr zu einer inneren Reife und Bestimmtheit des Gefühls, die dann durch die letzte Aeußerung seines bedeutenden Künstlertums, die Krönung Mariens, am reinsten und unmittelbarsten zum Beschauer spricht.

Die Skala seiner Gefühle zu bestimmen ist schwieriger als die seiner Palette. Jedenfalls war er ein nach beiden Seiten heftig ausschwingendes Temperament. Wie er, besonders im reifen Alter, die stille Gebärde der Anbetung und des Schmerzes übte, so waren ihm die großen Ausbrüche dramatischer Leidenschaften nicht weniger bekannt. Und auch dieses hat er mit vielen seiner Zeitgenossen gemein: daß er Anregungen von überallher mit Eifer nachging, niederländische Elemente — so etwa der burgundischen Buchmalerei, — italienische, böhmische und schwäbische in sein Werk aufnahm — ob aus eigener Anschauung oder durch die künstlerische Vermittlung zweiter und dritter Hand, ließ sich nicht immer mit Sicherheit sagen. Einen ähnlich nachhaltenden und stilbestimmenden Eindruck, wie ihn etwa die Kunst Michael Pachers von Mantegna empfing,

konnten wir in unserem Falle allerdings nicht nachweisen. Aber es blieben doch noch der Anregungen genug.

Wir haben versucht, die Kunst des Breslauer Anonymus auf fränkischem Gebiete zu lokalisieren. Ob er ein Franke war oder ein Schlesier, ob er aus Böhmen kam oder gar aus Ungarn, um in Nürnberg zu studieren, wird sich schwerlich ergründen lassen. Wichtiger bleibt, daß er fränkisches Formengut nach fränkischer Art verwaltete, und daß sein Geist beheimatet war, wohin nicht nur die östliche und südöstliche Welt Europas jener Zeit mit Bewunderung blickte: in Nürnberg.

ANHANG.

Zwei Bilder aus dem weiteren Umkreis des Breslauer Barbara-Altars.

In der photographischen Sammlung des Museums der bildenden Künste in Breslau befinden sich die Photographien der von uns erwähnten Bilder einer Dornenkrönung und einer Geißelung, die vor etwa 10—12 Jahren im Münchener Kunsthandel aufgetaucht und seither verschollen geblieben sind. Diese Bilder von anscheinend wenig bedeutender Qualität, welche dem gleichen Passionsaltar angehören und um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein dürften, haben uns zunächst durch die dem Tucher-Altar auffallend verwandte Art der Bodenprofilierung (Dornenkrönung) interessiert. Darüber hinaus aber sind sie für uns in mehr als einem Betracht von Bedeutung. Ihre besondere formale Haltung ist fränkisch in dem von uns bereits mehrfach aufgezeigten Sinne eines füllig-gedrängten, bewegungsreichen Bildbaus, und zwar stehen sie in dieser Hinsicht dem Barbara-Altar am nächsten, indem sie zugleich die Verbindung mit dem Erfurter Regler-Altar aufnehmen, und die Verwandtschaft mit dem Meister des Tucher-Altars in keinem Augenblick vergessen lassen.

Die Figuren stehen auf gemustertem Boden vor dem mit breitlappig-spätgotischen Blatt- und Pflanzenornamenten verzierten Goldgrund. Es ist derselbe Kompositionstyp der Geißelung wie in Breslau: Der bis zur Bildmitte hochgezogene Fußboden, Christus in leicht geneigter, streng frontaler Haltung vor die in den Vordergrund gerückte Säule gestellt, wobei der hohe Wuchs der Gestalt in beiden Fällen seltsam übereingeht, sogar die Stellung der gefesselten Füße, die Fesselung selbst, die Richtung des Lendentuches usw. ist sehr ähnlich. In der Kostümierung der Schächer können wir ganz entsprechende Beispiele für den Breslauer Altar namhaft machen, so jenes steife Wams mit den herunterhängenden Schnürsenkeln usw.

Die Dornenkrönung tendiert mehr, obgleich auch sie mit dem Barbara-Altar mehrfach in Beziehung gesetzt werden kann,

nach dem Erfurter Regler-Altar. Wie die Gesellen mit den langen, gebogenen Ästen die Gestalt Christi in heftigen Überschneidungen umtanzen, das erinnert sowohl im Tempo der Bewegungen wie in den bizarren Gesten an die Darstellung des Erfurter Meisters. Der rechts vorn kniende Schächer mit den langen Gewandzaddeln läßt sich sehr wohl mit dem entsprechend postierten in Erfurt vergleichen. Charakteristisch sind auch die in nervöser Manier aufgestellten, krummen Finger der linken Hand Christi hier wie dort.

Ein Vergleich der Dornenkrönung mit dem Ehenheim-Epitaph des Tucher-Meisters wird noch dieselbe Schwere und enge Folge der sich unmittelbar berührenden und bedrängenden Gestalten beobachten können, welche der breiigen Stoffbezeichnung, dem zähen Faltenfluß der dicken Gewänder und Kopftücher entspricht. Bemerkenswert ist dann auch die gleiche Wickelung des Lendentuches auf der Geißelung, und wie etwa bei der Dornenkrönung mit der Hand gegen den oberen Bildrand geschlagen wird, um noch einmal das Auge des Beschauers, ehe es die Komposition verläßt, an sich zu reißen, so stoßen auch auf dem Ehenheim-Epitaph die Kronen gegen die Bildgrenze. Allerdings ist dort alles erheblich gröber und werkstattmäßiger zur Schau gestellt als innerhalb der formenbändigenden Kunst des Tuchermeisters, und ebenso stehen die beiden Arbeiten weit hinter dem Breslauer und Erfurter Altar zurück.

Die beiden Bilder gehören also in den weiteren Umkreis des Barbara-Altars, indem sie zugleich die wichtige und gesuchte Vermittelung einerseits zwischen diesem und dem Erfurter Altar, andererseits zwischen der Kunst des Tucher-Meisters und den Breslauer und Erfurter Gemälden herzustellen geeignet sind.

ANMERKUNGEN.

Einleitung.

1) Jauersches Manuskript Nr. XII, Historische Beschreibung der Kirchen zu St. Barbara, S. 780. — Benutzt wurde die auf dem Breslauer Staatsarchiv verwahrte Abschrift aus dem 18. Jahrhundert.
2) s. u.
3) Kurt Glaser, Die Altdeutsche Malerei, München 1924.
4) Ebenda, Vorwort.
5) Otto Fischer, Die Altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig 1908, S. 16.

Erster Teil.

6) Über Geschichte und Patronate der Barbara-Kirche s. Festschrift zur Einweihung der Barbara-Kirche in Breslau. 1898.
7) Man vergleiche die analog empfundenen perspektivischen Verkürzungen bei den Bildern I,3 und 4 — II,7 und 8, den Parallelismus der Diagonalbewegungen bei I,4 und 10.
8) Abgedruckt bei Ernst Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, III. Folge, München 1897, S. 154—175.
9) Ebenda, S. 169, Abs. 68.
10) „ S. 156, Abs. 12.
11) Ueber die verschiedenen Vergoldungsverfahren berichtet Cennino Cenninis Traktat von der Malerei, s. Berger a. a. O. — Siehe auch Hans Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923.
12) Eugen Kalesse, Führer durch die Sammlungen des Museums schlesischer Alterthümer in Breslau. 1883.
13) Prof. Hauser ist u. a. auch der Restaurator des Tucher- und des Tiefenbronner Altars.
14) Museumsarchiv, Aktenstück No. 313.
15) Jacobus a Voragine, legenda aurea, herausgegeben von Th Graesse, 1846, s. S. 898—901.
16) Jacobus a Voragine, legenda aurea, Deutsch von Richard Benz, I. Bd. 1917. II. Bd. 1921.
17) Da ihr im Sterben ein Engel beigestanden haben soll.
18) Weil die sie bedrohenden Richter vom Blitz erschlagen wurden. Nach Otte, Handbuch der christlichen Kunstarchäologie, 1868, Bd. 1, S. 56 f.
19) Abgedruckt bei Detzel, Christliche Ikonographie, 1896, II, S. 179 ff.
20) F. Burger, Die deutsche Malerei, Berlin, seit 1913 im Handbuch der Kunstwissenschaft, fortgesetzt von J. Beth und H. Schmitz, S. 33 ff.

21) Altar von Nykyrko, publiziert von K. Meinander, Meteltida Altarskap och Trädsniderier in Finlands Kyrkor, Helsingfors 1908.

22) Vgl. das in der Malerei des 15. Jahrhunderts nicht seltene Motiv des entblößten Gesässes (Bild I, 7 und II, 3).

23) Gurlitt, Inventar von Sachsen.

24) Selmar Peine, S. Barbara, die Schutzheilige der Bergleute und der Artillerie, und ihre Darstellung in der Kunst, Freiberg 1896.

25) Friedländer, der Meister der Barbara-Legende, Jahrbuch für Kunstwissenschaft herausgegeben von E. Gall, 1. Heft 1924.

26) Zur Ikonographie des selten dargestellten Adauctus ist zu bemerken: Als der heilige Felix um 300 in Rom enthauptet werden sollte, trat ein Unbekannter hervor und rief aus: „Ich bekenne den Glauben dieses Mannes und bete denselben Christus an". Darauf ward er mit dem heiligen Felix zusammen enthauptet, und, da man seinen Namen nicht kannte, „Adauctus, der Hinzugekommene", genannt. — Die beiden Heiligen werden in der Regel gemeinsam dargestellt und haben das Schwert als Attribut, welches hier fehlt. (Vgl. Otte, a. a. O., S. 570).

27) Eine Art Schulterkragen.

28) s. Jean Loubier, Der Bucheinband in alter und neuer Zeit. Monographien des Kunstgewerbes. Herausgegeben von Sponsel, X., Berlin und Leipzig. Es handelt sich um eine, von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts gebräuchliche Form des Bucheinbandes, welche sich aber nur noch in etwa sechs Museumsexemplaren (u. a. im Germanischen Museum und in der Münchner Staatsbibliothek) erhalten hat. Daß sie damals große Verbreitung fand, läßt sich aus zahlreichen Gemäldedarstellungen entnehmen. Vgl. Meister v. Wittingau, Drei Heilige, Prag. Rudolfinum; Hans Pleydenwurff, Bildnis des Kanonikus Schönborn, German. Museum; Schongauersche Schule, Der heilige Antonius, Colmar; Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Max (dort in der Hand eines Bischofs).

29) Derartige Baudarstellungen waren schon im 14. Jahrhundert üblich. Wenzelsbibel, Vgl. Neuwirth, Geschichte der bildenden Künste in Böhmen, Bd. I, Abb. 1—3, Prag 1893. — Im 15. Jahrhundert dann die heilige Barbara van Eycks von 1437.

30) Der Halbmond als Zeichen des Götzendienstes findet sich u. a. bei Lochner, Martyrium der zwölf Apostel, Frankfurt.

31) Vgl. dieselbe Bildanlage, nur entwickelter, bei Wohlgemuth (?), der heilige Lukas vom Peringsdörffer Altar, 1487, Nürnberg, Abb. Glaser S. 246.

32) In Deutschland findet sich diese Bodenbezeichnung u. a. bei Johann Koerbecke, Christus vor Pilatus. Vom Altar aus Marienfeld, 1457, Abb. Glaser S. 144.

33) Man gab schon auf Gemälden des Trecento den Pferden diesen „menschlichen Blick". Vgl. Camposanto zu Pisa: Triumph des Todes. Abb. Schubring. Pisa (Berühmte Kunststätten, Nr. 16) Leipzig 1902, S. 76.

34) Das 14. Jahrhundert ordnete auf solchen Darstellungen, um Verkürzungen zu vermeiden, die Tiere zumeist in der einen — parallelen — Richtung zur Bildebene an. Im 15. Jahrhundert kommt die Diagonale hinzu (Meister Franckes Barbara-Altar).

35) Ein altes Motiv! Solche expressionistischen Verlängerungen der Gliedmaßen finden sich schon ebenso auf ottonischen Miniaturen (und der Bernwardstür in Hildesheim, wie dann schließlich bei dem Johannes des Isenheimer Altars.

36) Sowie auf einem Altarbild in der Allerheiligsten Kapelle der Danziger Marienkirche. Darüber schreibt Grete Dexel (Ostdeutsche Tafelmalerei in der letzten Hälfte des 14. und vom 1. Drittel des 15. Jahrhunderts. — Landeskunde Westpreußens, Heft 15, S. 10) wie folgt:

„Dieser Galgen, bestehend aus zwei gegabelten Baumstämmen und einem Querholz" — in Breslau fehlt die Gabelung — „ist übrigens ein uraltes Requisit, das man öfters in dieser Art findet. Man findet es schon genau so auf einem Genrebild der Enzyklopädie des Hrabamus Maurus in Monte Cassino, die im 9. Jahrhundert entstanden sein soll".

37) In früheren Zeiten durchleuchtete er gleichsam alles Körperliche. Auf einer Geißelung Meister Franckes (Abb. Glaser S. 71) muß er schon der Aufzählung architektonischer Glieder Platz machen. Der neue Realismus empfindet ihn nun gegenständlicher.

38) Eine ganz ähnliche Darstellung findet sich bei einem französischen Meister um 1430 im Louvre: Das Martyrium des heiligen Georg. Abb. Hausenstein, „Das Bild", Bd. 7: Tafelmalerei der Franzosen, S. 16.

39) Entsprechend dieser Diagonalbewegung das darüber befindliche Bild (I, 4) s. d.

40) Vgl. I, 12 und II, 5 und 7.

41) Mittelrheinischer Meister, Frankfurt, Abb. Glaser S. 82
Bayrischer Meister, Schleißheim, „ „ S. 109 usw.

42) Deutsche Kunst um 1400, München 1923, S. 85.

43) Abb. Glaser S. 21, 61, 63, 109, 118, 143, 183.

44) Detzel, a. a. O. II, S. 490.

45) Bemerkenswert, daß es sich gerade bei diesen, dem fränkischen Stilkreise angehörenden Darstellungen findet. Gleichwohl darf dieses wohl kaum als Stilkriterium gewertet werden.

46) Abb. Venturi, Storia dell'arte Italiana. Bd. V, p. 106.

47) Über die Herkunft des Motivs der Kreuzabnahme von Simone Martinis in Avignon gemaltem Altar. Monatshefte für Kunstwissenschaft, III. 1910, S. 71.

48) Vergl. auch II, 3 und 5. Über die Herkunft dieses Motivs s. u.

49) Das ist ganz im Geiste der deutschen Gotik. Grünewald, Hodler!

50) Stange (a. a. O.) schreibt auf Seite 51:

„Nebensächliche, aber doch unentbehrliche Personen, der Nährvater Joseph auf der Geburt, oder solche mit bösem Charakter, die Peiniger Christi, die Kriegsknechte auf der Auferstehung, allgemein das Volk,

sind fast durchgängig kleiner, der kreuztragende Christus der Gekreuzigte, Auferstandene, Maria als Gottesmutter dagegen größer als die übrigen Menschen gebildet. Von der inneren Bedeutung wird die physische Größe der Menschen bestimmt . . . ."

51) Ein vorher wie nachher weit verbreitetes Schema.

52) Über diese Motive s. u.

53) Wie etwa bei: Mittelrheinischer Meister, Glaser S. 82,
Bayrischer " " 109.
Karlsruher Kreuzigung,
Meister des Schöppinger Altars,
Pfenning — Laib.

54) Eine uralte Sage berichtet, Adam und Eva seien auf der Schädelstätte Golgatha begraben, weshalb auch bisweilen unter dem Kruzifix der Totenkopf Adams erscheint. (Müller-Mothes, Illustr. archäolog. Wörterbuch der Kunst, Leipzig-Berlin 1877).

55) Vgl. Mittelrheinischer Meister um 1420, Frankfurt, Glaser, Abb. S. 84. Dieselbe, vom Rücken gesehene Gestalt mit dem auseinandergehenden Mantel (niederländisches Motiv?).

56) Glaser, S. 118.

57) Dieses Abspreizen des Daumens ist kein seltenes Motiv. Es findet sich u. a. auf einer Marter der heiligen Afra, jetzt in Freising. Abb. Semper, Die Sammlung alttirol. Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising. München 1896, S. 69.

Zweiter Teil.

58) Führer durch das schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau 1920.

59) Glaser, S. 295.

60) In seiner Besprechung des Buches von Hermann Ehrenberg. Kunstchronik vom 4. Juni 1920, Nr. 36.

61) Vgl. dazu Burger, a. a. O., S. 103—120.

62) Eine perspektivische Konstruktion dieses Bildes bei Burger, a. a. O., S. 112.

63) Wobei natürlich dekorativ nicht im Sinne von flächenhaft gemeint ist.

64) Wir folgen damit einer von Stange (a. a. O.), in ähnlicher Weise getroffenen Gliederung.

Dritter Teil.

1) Siehe Alwin Schultz, Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung in den Jahren 1345 bis 1523. Breslau 1866.

2) S. Hans Huth a. a. O., S. 8.

3) Zeitschrift für bildende Kunst, Herausgegeben von Lützow, Bd. 18, Leipzig 1883, S. 290 f.

4) Korrespondenz der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur, Bd. II, Heft 1, Breslau 1820, S. 25 f.

5) Malerinnung, a. a. O., S. 143.

6) Schlesiens Kunstleben im 15. und 16. Jahrhundert, Breslau 1872, S. 9.
7) Kataloge von 1863, 1872 (Nr. 324—329).
8) Breslau 1898, S. 19.
9) Otte, Handbuch der christlichen Kunstarchäologie, a. a. O.
10) Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890. S. 313.
11) Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Frankfurt 1891, S. 83.
12) Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, München 1916.
13) Derselbe, Die altdeutsche Malerei, München 1924, S. 117.
14) a. a. O.
15) Hugo Kenczler, Zwei Altarflügel aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien und im Rakoczi-Museum zu Kaschau. Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen d. Allerhöchst. Kaiserhauses, 32. Bd., 1915, S. 254.
16) Karl Woermann, Geschichte der Kunst, 4. Bd. 2. Aufl. 1915.
17) Im Handbuch der Kunstwissenschaft, a. a. O., S. 525, seit 1913.
18) Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Stadt Breslau, Breslau 1886, S. 176.
19) Lutsch a. a. O., S. 177 (3) Abb. in den Veröffentlichungen d. Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler der Provinz Schlesien. 4.
20) Vgl. dieselbe Darstellung des Kölnischen Meisters v. Anfang des 15. Jahrhunderts, München, Abb. Glaser S. 49.
21) Lutsch, a. a. O., S. 253.
22) Abb. Heidrich, Die altdeutsche Malerei, Jena 1909, Abb. 83.
23) Abb. bei Friedlaender, Rogier v. d. Weyden und d. Meister v. Flémalle. Berlin 1924, Abb. 74a.
24) Schlesiens Vorzeit, IV, 93, Knötel.
25) Die Breslauer Domkirche. Breslau 1908, S. 78 ff, Jungnitz.
26) Vgl. dazu Zeitschrift d. Vereins für Gesch. u. Alterth. Schles. Bd. 7, 376:
Luchs, Stilproben a. a. O., S. 23.
Schultz, Malerinnung, S. 129 (1).
Jungnitz, Domkirche, a. a. O., S. 109 f.
27) a. a. O., S. 33.
28) Abb. Heidrich, Die altniederländische Malerei, Jena 1910, Abb. 38.
29) Kunstleben, a. a. O.
30) Für die zeitgeschichtliche Orientierung vergl. Grünhagen, Geschichte Schlesiens. Gotha 1884.
31) Inv. Nr. 1219 und 1221. Kreuzigung und Verspottung. Böhmisch-schlesische Schule um 1400. Abb. und Beschreibung im Gemäldekatalog des Kaiser Friedrich-Museums, bearb. v. Posse, Berlin 1911, Bd. 2.
32) Inv. Nr. 4387. Ein vierflügeliger kleiner Betaltar mit 12 Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariä. Auf Goldgrund. Außen ein Christuskopf, angebetet v. hl. Franziskus und der hl. Clara. Rückseite: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Aus dem Clarenstift. 1. Viertel des 14. Jahrhunderts. — Beschreibung und schematische Repr. in Schlesiens Vorzeit. Bd. 2, S. 63.

Inv. Nr. 6188. Der hl. Martin mit dem Bettler. Ende 14. Jahrh. Aus der kath. Pfarrkirche in Jauer. Flügel eines Altars.

33) Vgl. Chytill: Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst im Kaiser-Friedrich-Museum, Jahrbuch d. preuss. Kunstslg. 1907.

34) Jungnitz, Zwei Tafeln aus der böhmischen Malerschule des 14. Jahrhunderts im Breslauer Diözesanmuseum, Schlesiens Vorzeit, N. F. 5, 1909.

35) Abb. und Beschreibung bei Buchwald, a. a. O.
Vgl. Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens, Prag 1912, Tafel XX.

36) E. Wiese, Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1923, S. 9 f.

37) Neuwirth, Geschichte der Kunst in Böhmen, Prag 1893.
Derselbe, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896.
Derselbe, Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emmausklosters in Prag, 1898.

38) R. Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens, a. a. O.

39) Grueber, Die Hauptperioden der mittelalterlichen Kunstentwicklung in Böhmen, Mähren, Schlesien. Prag 1871.

40) Woltmann, im „Buch der Malerzeche in Prag", herausgegeben v. Pangerl. Wien 1878.

41) Ernst, Beiträge a. a. O., S. 29.

42) a. a. O., S. 21.

43) Daß im Verlauf des 15. Jahrhunderts dieser fränkische Charakter in Böhmen immer mehr zu Tage tritt, dafür gibt es nicht wenige Beispiele. Charakteristisch: Böhmischer Meister im Raudnitzer Museum. Abb. bei Hlavka, Topographie Böhmens, Bd. 27, S. 125.

44) Abb. Ernst, Beiträge a. a. O., Tafel XLIII.

45) Abb. bei Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde in Karlstein, a. a. O., Tafel XLV.

46) M. Dvorak, Die Illuminatoren d. Johann v. Neumarkt, Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses, 22, 1901.
C. Glaser, Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei, Zeitschrift für bildende Kunst, 25, 1914.
B. Haendke, Der italienische Einfluß in der deutschen Malerei von etwa 1340 bis etwa 1440. Zeitschrift für christliche Kunst, 27, 1914.

47) Abb. Ernst, Beiträge, Tafel XLIII.

48) Abb. Glaser, S. 22.

49) Abb. Glaser, S. 78.

50) Abb. Glaser, S. 21.

51) Abb, Glaser, S. 30.

52) Vgl. Kreuzigung des Duccio in Siena, Abb. Venturi, a. a. O. Bd. V, S. 578.

53) Abb. Ernst, Tafel IV.

54) Zeitschrift für bildende Kunst, a. a. O.

55) Abb. Ernst, Tafel V.

56) Die Beziehungen zu Böhmen hat Kenczler für den Kaschauer Altar verdienstlich nachgewiesen (a. a. O.). Eine Weiterführung dieser Untersuchungen könnte bei einem Vergleich der Kaschauer und der Krummauer Gemälde wichtige, prinzipielle Übereinstimmungen im kompositionellen Gefühl und Gefüge beider Werke zu Tage treten lassen.
57) Abb. Neuwirth, Mittelalterl. Wandgemälde, a. a. O., Tafel 8.
58) Abb. Ernst, Tafel XIX.
59) Abb. Venturi, a. a. O, V, S. 258, 265. — Vergl. ferner Venturi S. 318, 320.
60) Abb. Venturi, a. a. O, V, S. 739.
61) Trésor des Histoires. Abb. in Martin, La miniature francaise, Paris 1923, Figure 126, Pl. 98.
62) Abb. Habicht, Beiträge zur niedersächsischen Kunstgeschichte, Bd. 7: Die Mittelalterliche Malerei Niedersachsens, I (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 211. Heft) Tafel 38.
63) Abb. Habicht, a. a. O., Tafel 50.
64) Abb. Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Straßburg 1908, Tafel VI.
65) Vgl. Ehrenberg, Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450, Bonn und Leipzig 1920.
66) Vgl. Alfred Rohde, Der Hamburger Petri-Altar und Meister Bertram v. Minden. Marburg 1916, Diss.
und H. Heubach, Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram. Kunstgeschichtl. Jahrbuch der K. K. Zentralkommission, Wien, X, 1916, S. 101.
67) Habicht, a. a. O.
68) Vgl. Thode a. a. O.,
Gebhardt a. a. O. sowie die Besprechung des Gebhardtschen Buches im Repertorium für Kunstwissenschaft 37, I, 1915, durch Abraham. Über die Quellen des Stils in der Nürnberger Malerei um 1400.
69) Glaser a. a. O., S. 111.
70) Germanisches Museum Nr. 113, 114. Bethlehemitischer Kindermord, Geißel und Bestattung Mariens. Abb. bei Glaser, Thode, Gebhardt, Burger usw.
71) a. a. O., S. 52.
72) a. a. O., Tafel XXX b.
73) Thode hat das Werk vom Meister des Wolfgangsaltars erstmalig zusammengestellt, a. a. O., S. 49—55.
74) Nach Thode ein Werk von Wohlgemuth, S. 148. Vgl. Abraham a. a. O., S. 109, Anmerkung, S. 114, 133.
75) G. M. Nr. 129.
76) Möglich sogar, daß Pleydenwurff, als er den Altar für die Breslauer Elisabethkirche lieferte, das Bild vom heiligen Felix gesehen hat.
77) Teile davon noch im Breslauer Museum der bildenden Künste und im Pariser Privatbesitz. Vgl. Abraham, Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Straßburg 1912.
78) Nr. 203—205.
79) Thode, S. 51, Abb. ebenda.

80) Dokumentierte Geschichte und Beschreibung von Breslau. In Briefen Breslau 1781, II. Bd. 2. Teil, 75. Brief, S. 186.
81) Vgl. Grünhagen a. a. O., S. 402 und Alwin Schultz, Kunstleben a. a. O., S. 10.
82) Vgl. Huth, a. a. O., Anmerkung 117.
83) Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei, Repertorium 29, 1906.
84) Herausgegeben von Paul Durrieu, Paris 1904, Planche LVI.
85) Abb. Venturi, a. a. O. V, Abb. 510, 511.
86) Über die Herkunft des Motivs der Kreuzabnahme von Simone Martinis in Avignon gemaltem Altar. Monatshefte für Kunstwissenschaft III, 1910, S. 71.
87) Glaser, Italienische Bildmotive usw., a. a. O.
Derselbe, Die altdeutsche Malerei, a. a. O., S. 61 usw.
Haendcke, a. a. O.
88) Glaser, Altdeutsche Malerei, a. a. O., S. 84.
89) Heidrich, Altniederländische Malerei, a. a. O., Abb. 26.
90) Fr. Winkler, Die altniederländische Malerei, Berlin 1924, Abb. 42.
91) Heidrich, Altniederländische Malerei, a. a. O., Abb. 37.
92) a. a. O. Pl. VI, VII.
93) Abb. Hausenstein, Tafelmalerei der Franzosen, a. a. O,, S. 20.
94) Vgl. Stange, a. a. O., S. 59 f.
95) Friedlaender, a. a. O., Abb. 35, 40, 43.
96) Abb. und Beschreibung: Kunsthistorische Gesellschaft f. photograf. Publikationen 7. Jahrgang 1901, Nr. XVI, XVII.
97) Bezeichnung der Kunsthistorischen Gesellschaft. — Übrigens gehört zu dieser „Marienkrönung" noch ein „Marientod" aus der gleichen Sammlung, ferner — nach freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. H. Braune Breslau — eine „Beweinung" und ein „Ölberg" in Donaueschingen sowie zwei weitere Passionsbilder in der Moritzkirche zu Augsburg. Diese Bilder werden neuerdings für österreichisch angesehen, obwohl sie ursprünglich den Hochaltar von Rottenburg in Schwaben geschmückt haben sollen. Von der gleichen Hand ist endlich noch eine „Taufe Christi" in Münchener Privatbesitz. — (Leider konnten diese Angaben, da sie kurz vor der Drucklegung eintrafen, nicht mehr verwendet werden.)
98) Abb. Glaser, S. 118.
99) W. Hugelshofer, Ein Bild vom Meister des Erfurter Regler-Altars, in den Beiträgen zur Geschichte der deutschen Kunst, herausgegeben von Ernst Buchner und K. Feuchtmayr, I. Bd., Augsburg 1925.
100) Abb. Drexler-List, Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg. Vor allem Tafel 4, die den Stil des Tucher-Altars repräsentiert.
101) Österreichische Kunsttopographie Bd. 7, S. 111, 3—6, um 1440. Überraschende Beziehungen wiederum zum Tucher-Altar (vor allem der heilige Wenzel), und, wenn auch entfernter, zum Barbara-Altar.
102) Abb. Glaser, S. 113.
103) Abb. Suida, Österreichische Kunstschätze, Bd. II, Tafel 19.

104) Abb. Venturi, a. a. O., Bd. 7, S. 314.
105) Glaser, Italienische Bildmotive, a. a. O.
106) Abb. Glaser, S. 19.
107) Abb. Venturi, 5, S, 571, 582.
108) a. a. O., Abb. XXXI c.

Quellen- und Literatur-Verzeichnis.

ABRAHAM, E., Über die Quellen des Stils in der Nürnberger Malerei um 1400. Repertorium für Kunstwissenschaft. XXXVII, 1, 1915.
„ Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Straßburg 1912.
BERGER, E., Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, III. Folge, München 1897.
BUCHWALD, Führer durch das schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau 1920.
BURGER, SCHMITZ und BETH, Die deutsche Malerei, Berlin, seit 1913, im Handbuch der Kunstwissenschaft.
BÜSCHING, Korrespondenz der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur, Bd. II, Heft 1, S. 25 f., Breslau 1820.
CHYTILL, Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXVIII, 131, 1907.
DEHIO, G., Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II, Berlin und Leipzig 1921.
DETZEL, Christliche Ikonographie, II, 1896.
DEXEL, G. Ostdeutsche Tafelmalerei in der letzten Hälfte des 14. und vom 1. Drittel des 15. Jahrhunderts. — Landeskunde Westpreußens, Heft 15.
DÖRNHÖFFER, F., Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, 441, 1906.
DREXLER-LIST, Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg.
DURRIEU, P., Les très riches heures du duc de Berry, Paris 1904.
DVORAK, M., Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXII, 1901.
EHRENBERG, Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450, Bonn und Leipzig 1920.
ERNST, R., Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens, Prag 1912.
FISCHER, O., Die altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1908.
FRIEDLÄNDER, Der Meister der Barbara-Legende, Jahrbuch für Kunstwissenschaft, herausgegeben von E. Gall, 1. Heft 1924.
„ Rogier v. d. Weyden und der Meister von Flémalle, Berlin 1924.
GEBHARDT, C., Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Straßburg 1908.
GLASER, CURT, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, München 1916.
„ Die altdeutsche Malerei, München 1924.

GLASER, KURT, Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei. Zeitschrift für bildende Kunst XXV, 1914.
GRUEBER, Die Hauptperioden der mittelalterlichen Kunstentwicklung in Böhmen, Mähren und Schlesien. Prag 1871.
GRÜNHAGEN, Geschichte Schlesiens. Gotha 1884.
GURLITT, Inventar von Sachsen.
HABICHT, V. C., Beiträge zur niedersächsischen Kunstgeschichte, Bd. 7: Die mittelalterliche Malerei Niedersachsens I. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 211. Heft).
HAENDKE, B., Der italienische Einfluß in der deutschen Malerei von etwa 1340 bis etwa 1440. Zeitschrift für christl. Kunst, XXVII. 1914.
HAUSENSTEIN, Tafelmalerei der Franzosen, in der Sammlung „Das Bild", Bd. 7.
HEIDRICH, Die altdeutsche Malerei, Jena 1909.
„ Die altniederländische Malerei, Jena 1910.
HEUBACH, H., Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram. Kunstgesch. Jahrb. der K. K. Zentralkommission. Wien X. 1916.
HLAVKA, Topographie Böhmens, Bd. XXVII.
HUGELSHOFER, W., Ein Bild vom Meister des Erfurter Regler-Altars, in den Beiträgen zur Geschichte der deutschen Kunst, herausgegeben von E. Buchner und K. Feuchtmayr. I. Bd. Augsburg 1925.
HUTH, H., Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1923.
JANITSCHEK, H., Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890.
JAUERSCHES MANUSKRIPT No. XII, Historische Beschreibung der Kirchen zu St. Barbara, Staatsarchiv Breslau.
JUNGNITZ, Zwei Tafeln aus der böhmischen Malerschule des 14. Jahrhunderts, im Breslauer Diözesanmuseum, Schlesiens Vorzeit, N. F. V, 1909.
„ Die Breslauer Domkirche, Breslau 1908.
KAEMMERER, L., Rezension von Ehrenbergs: Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450, in der Kunstchronik vom 4. VI., 1920, No. 36.
KALESSE, Führer durch die Sammlungen des Museums schlesischer Altertümer in Breslau, 1883.
„ Zeitschrift für bildende Kunst, herausgegeben von Lützow, Bd. 18, Leipzig 1883.
KATALOGE des Museums der schlesischen Alterthümer von 1863 und 1872.
KENCZLER, H., Zwei Altarflügel aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. in der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien und im Rakoczi-Museum zu Kaschau, Jahrb. der kunsth. Sammlungen des Allerh. Kaiserh. XXXII. Bd. 1915, S. 254.
KLOSE, Dokumentierte Geschichte und Beschreibung von Breslau in Briefen, Breslau 1781 (anonym).
KNÖTEL, Schlesiens Vorzeit, IV, 93.
LOUBIER, JEAN, Der Bucheinband in alter und neuer Zeit. Monographien des Kunstgewerbes, herausgegeben von Sponsal. X, Berlin und Leipzig.
LUCHS, Romanische und gotische Stilproben aus Breslau, Berlin 1859.
LUTSCH, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Stadt Breslau, Breslau 1886.

LUTSCH, Zur Würdigung des künstlerischen Schmuckes der Barbara-Kirche, in der Festschrift zur Einweihung der Barbara-Kirche in Breslau, 1898.
MARTIN, La miniature francaise, Paris 1923.
MEINANDER, K., Meteldida Altarskap och Trädsniderier in Finlands Kyrkor, Helsingfors 1908.
MÜLLER-MOTHES, Illustriertes archäol. Wörterbuch der Kunst, Leipzig-Berlin 1877.
NEUWIRTH, Geschichte der Kunst in Böhmen, Prag 1893.
„ Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896.
„ Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emmausklosters in Prag. Prag 1898.
ÖSTERREICHISCHE Kunsttopographie, Bd. VII.
OTTE, Handbuch der christlichen Kunstarchäologie, 1868, Bd. I.
PEINE, S., S. Barbara, die Schutzheilige der Bergleute und der Artillerie, und ihre Darstellung in der Kunst. Freiberg 1896.
POSSE, Gemäldekatalog des Kaiser Friedrich-Museums, Berlin 1911, II. Bd.
RHODE, E., Der Hamburger Petri-Altar und Meister Bertram von Minden, Diss, Marburg 1916.
SCHUBRING, Pisa, Berühmte Kunststätten Nr. 16, Leipzig 1902.
SCHULTZ, ALWIN, Schlesiens Kunstleben im 15. und 16. Jahrhundert. Breslau 1872.
„ Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung in den Jahren 1345—1523. Breslau 1866.
SEMPER, Über die Herkunft des Motivs der Kreuzabnahme von Simone Martinis in Avignon gemaltem Altar. Monatshefte für Kunstw. III, 1910, S. 71.
„ Die Sammlung alttirol. Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising, München 1896.
STANGE, A., Deutsche Kunst um 1400, München 1923.
SUIDE, Österreichische Kunstschätze, Bd. II.
THODE, H., Die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt a. M. 1891.
VENTURI, Storia dell'arte Italiana.
JACOBUS A VORAGINE, legenda aurea, herausgegeben von Th. Graesse, 1846.
„ legenda aurea, deutsch von R. Benz, Jena, I. Bd. 1917, II. Bd. 1921.
WIESE, E., Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1923.
WOERMANN, K., Geschichte der Kunst, IV. Bd., 2. Aufl. 1915.
WOLTMANN-PANGERL, Das Buch der Malerzeche in Prag, Wien 1878.
WINCKLER, FR., Die altniederländische Malerei, Berlin 1924.
ZEITSCHRIFT des Vereins für die Geschichte und Altertümer Schlesiens, Bd. VII, 376.

MIT AUSDRÜCKLICHER GENEHMIGUNG DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER SCHLESISCHEN FRIEDRICH - WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BRESLAU IN DEUTSCHER SPRACHE VERÖFFENTLICHT.

REFERENT: PROF. DR. A. GRISEBACH
KORREFERENT: PROF. DR. F. LANDSBERGER
RIGOROSUM: 29. 7. 25

LEBENSLAUF.

Ich, Hans Salomon, bin am 20. Mai 1902 als Sohn des Bankiers Paul D. Salomon und seiner Ehefrau Anna, geb. Maaß, in Dresden geboren. Ich bin Preuße und mosaischer Konfession. Nachdem ich Michaelis 1920 die Leibniz-Oberrealschule zu Charlottenburg mit dem Zeugnis der Reife verlassen hatte, widmete ich mich dem Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Literaturgeschichte und Philosophie, und zwar an den Universitäten München, Berlin, Leipzig und Breslau. Im Laufe meines Studiums habe ich für meine Doktorarbeit Reisen nach Prag und Franken unternommen.

Meine Lehrer waren: Moritz Geiger, Goldschmidt, Grisebach, Herrmann, Hildebrandt, Kehrer, Köster, Kühnemann, Kutscher, Landsberger, A. L. Mayer, Hans Mayer, Muncker, Petersen, Pfänder, Pinder, Riehl, F. S. Schmidt, Sievers, Spranger, Strich, Troeltsch, Unger, Waetzoldt, Weege, Weisbach, Witkowski, Wölfflin.

Ihnen allen bin ich zu großem Dank verpflichtet, vor allem aber meinem hochverehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. August Grisebach, sowie Herrn Prof. Dr. Landsberger, der mich auch auf das Thema dieser Arbeit hingewiesen hat. Auch die Herren Prof. Glaser, Berlin, Dr. Storck, Karlsruhe, Prof. Braune, Prof Masner und Dr. Wiese, alle drei in Breslau, haben meine. wissenschaftlichen Bemühungen in dankenswerter Weise unterstützt.

INHALT.

EINLEITUNG 1

ERSTER TEIL:

I. Befund 4

II. Die Bilder der Barbara-Legende.

a) Zur Ikonographie der hl. Barbara 7

b) Beschreibung 14

1. Die Mitteltafel 14

2. Die übrigen Tafeln 15

III. Die Bilder der Passionsgeschichte.

a) Ikonographisches 20

b) Beschreibung 23

IV. Die Aussenflügel.

a) Maria 30

b) Christus 31

ZWEITER TEIL:

Stilkritische Beschreibung 32

Die Körperform 34

Das Raumproblem 36

Die Komposition 40

Farbe, Licht und Schatten 41

Resultat: Verschiedene Hände? 43

DRITTER TEIL:

Die künstlerische Herkunft des Meisters.

1. Historische Entwicklung des Kunsturteils 45

2. Apokryphe Werke 49

3. Historisch-politischer Überblick 54

4. Vergleichende Betrachtung mit 56

böhmischen,
fränkischen,
burgundisch-niederländischen,
schwäbischen,
italienischen Malereien.

SCHLUSS 75

ANHANG.

Zwei Bilder aus dem weiteren Umkreis des Barbara-Altars 77

ANMERKUNGEN 79

QUELLEN- UND LITERATUR-VERZEICHNIS 87

BUCHDRUCKEREI OTTO MUSIL
KÖNIGSZELT IN SCHLESIEN